غازي بن عبدالرحمن القصيبي



عن قبيلتي أحدّثكم

-مقالة-



غازي بن عبدالرحمن القصيبي

عن قبيلتي أحدّثكم

- مقالة -



عن قبيلتي أحدّثكم

عن قبيلتي أحدثكم

-مقالة-

غازي بن عبدالرحمن القصيبي

الطبعة الأولى تموز (يوليو) ٢٠٠١

أدب / شعر / نقد

منشورات الزمان

AZZAMAN
33Hanger Lane, Ealing, London W5 3HJ,UK
Tel: 020 8998 7544 Fax: 020 8998 7548

لوحة الغلاف:(القافلة) للفنان البولندي تادوتز آجكوزك (1892)

الى عبد الله الغذامي

شئ من «الشعرنة»

مدخل

يظلم بعض الباحثين المعاصرين الشعر العربيَّ القديم حين يعتبرونه مُجّرد «كلام موزون مقفّى يدّل على «معنىً». صحيح أن هذا كان هو التعريف التقليدي الشائع، إلاّ ان هذا التعريف، كأيّ تعريف، لا بدّ ان يعمم على نحو تتعذر معه التفرقة بين الظواهر المختلفة المندرجة تحت مظلّة التعميم. القول بأن «الانسان حيوان ناطق» قول صحيح بلا شك، ولكنه لا يقول لنا شيئاً عن الفروق الكبيرة بين البشر، تلك الفروق التي تجعل من بعضهم، رغم القدرة على النطق، مخلوقات أقرب الى الحيوان من الانسان.

والحقيقة التي لا مراء فيها أن العرب، منذ أن بدأت علاقتهم بالشعر، كانوا يدركون أن هناك «شيئاً ما» غير الوزن والقافية يفرّق بين الشعر الجدير بالبقاء والنظم الذي يموت بمجرد ولادته. وفي محاولة نقدية لاصطياد هذا الشيء يقول ابن قتيبة: «وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على اسباب». ويمضي ابن قتيبة محاولاً تلمّس هذه الأسباب فيذكر، ضمن ما يذكر، الإصابة في التشبيه وخفة الرويّ [1]. إلاّ أن ابن قتيبة يضع أصبعه على الجرح وهو يقول معلقا على بيت لبيد بن ربيعة:

---

(١) ابن قتيبة، **كتاب الشعر والشعراء**، (ليون، ١٩٠٢) ص ص ٢١ ـ ٢٤.

ما عاتب المرء الكريم كنفسه
والمرء يصلحه الجليسُ الصالحُ

«وهذا وإن كان جيد المعنى والسبك فانه قليل الماء والرونق»[٢].

«الماء والرونق»! لا بدّ أن نعود قليلاً إلى الوراء بحثاً عن السّر. قال الصحابي الشاعر عبد الله بن رواحة ان الشعر «شيء يختلجُ في الصدر ويقذف به اللسان». غنيٌّ عن الذكر ان هذا الشيء «المختلج في الصدر» أمر أساسي ضروري لا تغني عنه فصاحة اللسان. هذا الاحساس العفوي تطور، في ما بعد، فتحدّثَ النقاد العرب عن «المعنى» (أو ما نسميه اليوم التجربة أو المعاناة) وعن «المبنى» (أو ما نسميه اليوم الشكل الفني). انعقد الاجماع النقدي، وإجماع القرّاء المتذوّقين، ان الشعر الحقيقي لا ينهض إلاّ على جناحيْن: الروح (التجربة) والجسد (التعبير الفني عن التجربة).

إلاّ ان العرب الذين اكتشفوا، بالغريزة، ان هناك «شيئاً ما» يفرّق بين الشعر والنثر لم يعرفوا، في البداية، من أين يجيء هذا الشيء. إعتقد شعراء الجاهلية، كما اعتقد شعراء الأغريق قبلهم، ان هذا الشيء يجيء من مصدر من وراء الطبيعة. وكما كانت آلهة الشعر تلهم شعراء الأغريق ملاحمهم، كانت شياطين الشعر تلهم شعراء الجاهلية معلقاتهم. هذا المصدر السحري غير البشري مسؤول الى حد كبير، عن تلك المكانة الهائلة التي ميّزت شعراء الجاهلية عن البشر العاديين:

(٢) المرجع السابق، ص ٦.

الشاعر هو الانسان ذو المعرفة الخارقة الذي يفهم الأشياء الخافية عن أعين الناس، وكان يستلهم القوى الخفية، وله شيطان يأنس به، ويظهر ذلك أجلى ما يكون في فن الهجاء، وكان هذا الفن في نشأته هجوماً روحياً على الاعداء يؤازر الهجوم الماديّ بالسيوف ومحاولة إهلاكهم بقوى خارقة[1].

ربما كان هذا الجانب المخيف المرعب للهجاء هو الذي دفع النعمان الى الإنتقام الفظيع من كل شاعرٍ هجاه، أو توهمّ أنه هجاه.

كان الشعراء أول المرُوّجين للوهم القائل أن لديهم علاقة وثيقة بالقوىِ غيرِ المرئية. يقول امرؤ القيس ببساطة متناهية وكأنه يصف حدثاً يومياً روتينياً:

تخيّرني الجنُّ أشعارها
فما شئتُ من شعرهن اصطفيتُ

وجذا كل شاعر جاهلي حذو كبير الشعراء. سرعان ما تكونت قائمة طويلة ظريفة بأسماء شياطين الشعراء، أو اصحابهم. صاحب امرئ القيس يُدعى لافظ بن لاحظ، وصاحب الأعشى مسحل بن أوثاثة، وصاحب النابغة هاذر بن ماذر. ولنا أن نتساءل، اليوم، عن السبب الذي جعل الشياطين التي تلهم أجمل الكلام تتسمّى بهذه الأسماء القبيحة المنكرة. ولنا أن نفترض انها منٍ قبيل الأسماء الحركية المعلنة للناس، ويبقى الاسم الحقيقي معروفاً للشاعر وحده. هل كان

---

(١) **دائرة المعارف الاسلامية** (يصدرها باللغة العربية أحمد الشناوي وابراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس)، المجلد الثالث عشر، ص ٣٠٥، (لم يذكر مكان الطبعة أو تاريخها).

الشعراء الجاهليون ضحية هيستيريا جماعية جعلتهم يتصوّرون ما تصوّروه عن أصحابهم؟ هل كان بعضهم بالفعل، لأسباب نفسية وعقلية، يتحدث مع أشباح؟ لا نعرف الجواب، وان كنا نعرف ان الشعر ارتبط بالسحر ارتباطا وثيقاً لم تفصم عراه، نهائياً، حتى هذه اللحظة.

يُوصَف الشعر في عبارة شهيرة، منسوبة إلى كثير من المشاهير، بأنّه «ديوان العرب» . ويذهب التفسير التقليدي للعبارة الى ان الديوان يعني السجّل أو التاريخ، أو، بالتعبير المعاصر، «الذاكرة الجماعية». ولا يوجد أدنى شك ان الشعر سجّل «ايام العرب»، مفاخرهم ومآثرهم وعيوبهم ونكساتهم، على نحو ينافس الأراشيف المخزونة في كومبيوترات أيامنا هذه. إلا ان هذا التوثيق لا يكفي، في حد ذاته، لاعتبار الشعر «ديوان العرب»، خاصة بعد ان ظهر عصر التدوين وأصبحت كتب التاريخ «الديوان» الطبيعي. أرى ان العرب اعتبروا الشعر «ديوانهم» لانهم احسّوا، بالغريزة، ان الشعر يعبر عن روحهم ـ الخفية! ـ على نحو يعجز النثر، بأنواعه، عن الوصول اليه. كان هذا حال الشعر أيام الكلمة المرويّة، وظلّ هذا حال الشعر بعد انتشار الكلمة المكتوبة. كلّ همّ شغل الروح العربية، عبر القرون، انعكس، على نحو أو آخر، في الشعر، كما لم ينعكس في النثر. والتوغل في أعماق الشعر العربي ليس رحلة علمية في الألفاظ والمعاني والاوزان ولكنها مغامرة مثيرة في خلجات النفس العربية، وكل أشواقها الظاهرة والمكبوتة.

ظلّ الشعر منذ ولادته الغامضة في الجاهلية إلى عصرنا هذا، عبر مدِّ وجزرِ لا ينقطعان، التعبير الأصدق عن الروح العربية، مع احترامي الشديد للقائلين ان زمان الرواية حلّ محلّ زمان الشعر. إلا

انه، بخلاف ما يتصوّره البعض وما يتمناه الآخرون، لم يكن للشاعر نفسه دور واحد ثابت لا يتغيّر رغم التاريخ المتغيّر. تغير دور الشاعر، مراراً وتكراراً، مع فصول الملحمة العربية التاريخية التي لم تثبت على حال. كانت اروع عهود الشاعر العربي، في رأيي، فترة الجاهلية. كان الشاعر في هذه الحقبة ملكاً يبايع الأمراء ويبايعونه، ويرفع بعض القبائل إلى القمة، ويهبط بالبعض الآخر إلى الحضيض، ويشعل الحروب الدامية (وقد يزوّج بعض العوانس القبيحات!). كان الشعر اعظم نتاج تمخضت عنه العبقرية العربية في تلك الحقبة، ولم يكن من المستغرب، والحالة هذه، ان تكتب اجمل قصائده بماء الذهب وتعلق على جدار الكعبة[١].

إلاّ ان الشاعر/ الملك تحوّل في صدر الاسلام وفي العهد الأموي إلى شاعر/ فارس (قلتُ تحول وكان من الادق ان أقولُ خفّضتْ رتبته). خاض الشاعر/ الفارس مختلف أنواع المعارك، مع الدين الجديد وضده[٢]، ومع الدولة الأموية البازغة وضدها. كان الخلفاء الامويون حريصين على استقطاب ولاء الشعراء/ الفرسان. وكان هذا الولاء يقوم على المبدأ حينا وعلى الرغبة والرهبة أحياناً. إلا ان الشاعر في هذه الفترة ظل وثيق الصلة بجذوره الملكية. وكان عشق الشاعر/ الفارس رقيقاً مؤثراً (وعفيفاً ان صدق الرواة!). ان أجمل قصائد الحب في تاريخنا الشعري كله هي اهازيج الحب التي تغنى بها الشعراء العذريون.

---

(١) لا يعنيني الحسم في كون المعلقات قد علقت بالفعل، على جدار الكعبة، أو كتبت، حقاً، بماء الذهب، وفي المسألة خلاف لا يزال محتدماً، بقدر ما يعنيني ان شيوع هذا الاعتقاد يكفي للتدليل على مكانة الشعر الاستثنائية في مجتمع الجاهلية.

(٢) انظر: غازي عبد الرحمن القصيبي، **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون؟** (لندن: مكتبة الساقي، الطبعة الثانية ١٩٩٤).

مع ظهور الدولة العباسية تحول الشاعر الى موظف كبير في قصر الخلافة. كل عمالقة الشعر في العصر العباسي الاول - «الذهبي»!- كانوا يرتزقون من البلاط، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. غضب بشّار بن برد حين سأله قريب للخليفة المهدي عن مهنته. كانت المهنة، مدح الخليفة مقابل المال، اوضح من ان تحتاج إلى بيان. نعمَ الشاعر/ الموظف الكبير برخاء وافر في حياته عَكَسَ حياة الترف السائدة في المجتمع حوله. ولم يكن من السهل على الشاعر/ الموظف الكبير المترف ان يتعاطف مع اسلافه من الشعراء، لا في اسلوب حياتهم ولا في اساليب تعبيرهم. أدت «صدمة الترف»، مع الاعتذار لأدونيس، إلى ظهور تغييرات واضحة في الشعر سنعرض لها في مواضعها من المقالة.

في هذه الأثناء ظهر، بطريقة يكتنفها الكثير من الضباب، في الاندلس شعراء/ تروبادور يرقصون ويغنون شأنهم شأن شعراء التروبادور في أوروبا. وعبْر هذا الرقص والغناء، وبطريقة أرجّح انها كانت عفوية، نجح هؤلاء الشعراء في خلق الموشّحات، الثورة الحقيقية الأولى في تاريخ الشعر العربي. هذه الثورة حطّمت سيطرة الوزن والقافية الحديدية، وخطّت للشعر العربي مساراً جديداً غير مألوف. وفوق ذلك كله، كانت الموشّحات، في مجملها، احتفالاً شعرياً بالحياة لا يشابهه احتفال قبله أو بعده.

مع غروب الدولة العباسية، وانحسار سلطة الخلافة، وتحلل الامبراطورية الى مراكز قوى محلية تحولّ الشاعر من موظف كبير في قصر الخلافة إلى عامل اجير، واتجه الشاعر/ الأجير، شأنه شأن الأجراء في كل زمان ومكان، إلى أكثر أرباب العمل سخاءً. لم يصوّر شاعر الكابوس الخانق الذي جثم على صدور الشعراء في هذه الحقبة كما

صورّه المتنبي، وإلى ظاهرة المتنبي لنا عودة في سياق الحديث.

إلاّ ان هذه الفترة الكئيبة في تاريخ الشعر العربي لم تطل، وتبعتها فترة أشد كآبة. انتقلت السلطة، في السرّ والعلن، بعد انتقالها في السر، الى نخب عسكرية - غير عربية (رعوية حسب تعبير الصديق الدكتور محمد جابر الأنصاري). قلّ في هذه النخب وجود من يفهم الشعر فضلاً عن تشجيعه وتبنّي قائليه. وجد الشاعر/ الأجير فرص العمل أمامه تتقلص وتتلاشى مما أدّى الى تحوله، بالتدريج، الى شاعر/ حرفي صغير. وكان انتاج الشاعر/ الحرفي الصغير يتحدد حسب الطلب. ازدحم الشعر بالألغاز والأحاجي وأخذ اشكالاً هندسية بالغة الغرابة والتعقيد. إلا أن هذه الفترة الحزينة انتجت ثورة شعرية حقيقية لم تنل ما تستحقه من اهتمام حتى هذه اللحظة، ألا وهي ثورة البند، وعند تلك الثورة سوف تكون لنا وقفة تأمل قصيرة.

شهد القرن العشرون انفصاماً هائلاً في شخصية الشاعر العربي. كانت كل الأدوار التاريخية تتصارع في نفس الشاعر الذي كان مشغولاً بالبحث عن دور يتلاءم مع متطلبات الحياة العصرية. على الرغم من التمرد الرومانسي في العشرينات والثلاثينات، وعلى الرغم من ثورة التفعيلة في الأربعينات والخمسينات، لا يزال الشاعر العربي، حتى كتابة هذه السطور، يبحث عن دور.

لا بد أن القارئ قد أدرك ان هذه التعميمات لاتستهدف تقديم صورة موضوعية للشعراء العرب عبْر العصور، وهي مهمة كان الباحثون الاكاديميون، ولا يزالون، عاكفين عليها، بقدر ما تحاول إبراز الخصائص الرئيسية لدور الشاعر العربي في كل عصر من هذه العصور، وابرازها على نحو لا يختلف عما يفعله فنانو الكاريكاتير حين يضخّمون بعض ملامح الضحية على حساب بعضها، ويهملون البعض

الآخر كلية. للقارئ، اذا شاء، ان يعتبر كل ما قلته وسأقوله في هذه المقالة عن أسلافي وأقراني من الشعراء ضرباً كاريكتيرياً من الهجاء، هذا الفن الجاني / المجني عليه. بوسعي، باعتبار انه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، أن أهجو أبناء قبيلتي الشعرية، محتفظاً، في الوقت نفسه، بحقي في رفض هذا الهجاء، والتصدي له. حين يجيء من خارج القبيلة.

الشعراء / الملوك

من الظواهر التي تشد الانتباه، والتي لم يتنبه لها عدد من الباحثين، ان شعراء الجاهلية الكبار كانوا، حقيقة لا مجازا، من الملوك أو اشباه الملوك. كان امرؤ القيس ابن ملك، وتحوّل، خلال رحلة الثأر الطويلة، إلى «الملك الضلّيل». وكان عمرو بن كلثوم سيد بني تغلب. وكان عنترة، على الرغم من الرق والسواد، «فارس بني عبس». وكان الحارث بن حلزة من أعيان قومه. وكان لبيد بن ربيعة من سادات العشيرة. وكان طرفة بن العبد من أسرة ارستقراطية . وما كانت حرب البسوس لتنشب لولا وضع المهلهل القبلي المتميز. ولنا ان نلحظ في سجل الشعراء/ الملوك ان وجود من يتكسب بشعره، مثل الأعشى والنابغة، لم يكن القاعدة بل كان أشبه ما يكون بالنشاز، الخروج عن السلوك الملكي المعتاد.

وإلى جانب هؤلاء الملوك الشرعيين كان هناك عدد من الشعراء ينتمون الى فئة الملوك المضّادين (ان جازَ التعبير). كان الشعراء الصعاليك يعتبرون انفسهم، بدورهم، ملوكاً يتصرفون كما يتصرف الملوك. كان سخاء حاتم الاسطوري ملكياً بكل المقاييس. وكانت شجاعة عروة بن الورد خصلة ملكية بلا شك أو ريب. ولقد نتذكر هنا ان الخصال الملكية، في العصر الجاهلي، وربما في العصور كلها، تدور حول الكرم والشجاعة والحكمة، وهي صفات كانت تتوفر

في زعماء الصعاليك بقدر ما تتوفر في زعماء المؤسسات القبلية التي خرج هؤلاء الصعاليك عليها.

كانت المعلقات، في حقيقة أمرها، أناشيد ملكية. تصف معلقة امرئ القيس ملكاً يلهو ويلعب. ومعلقة طرفة مرسوم شعري ملكي بالتنازل عن أعباء الملك لصالح الحياة العابثة (او العبثية!). وفي معلقة زهير نجد أنفسنا أمام شاعر/ ملك يمنح جوائز السلام لأميرين من صانعي السلام. ومعلقة عنترة غزل في تلك الصفة الملكية العريقة، الشجاعة. وبوسعنا ان نعتبر معلقة عمرو بن كلثوم أول اعلان حربي ملكي في التاريخ يصدر شعراً.

والمتأمل في شعر المعلقات، والشعر الجاهلي عامة، يجده، في اغلبيته، متخماً بمدح الشاعر/ الملك نفسه قبل أي انسان آخر. لا تكاد توجد في الشعر العربي كله نرجسية تعادل نرجسية امرئ القيس. هو الرجل الجذاب الذي لا تستطيع أي امرأة ان تقاومه حتى في الظروف التي تحول بين أي امرأة طبيعية والعشق:

فمثلك حبلى قد طرقتُ ومُرضع
فألهيتُها عن ذي تمائم مُحولِ (١)

وهو الآمر الناهي في أي علاقة مع الجنس الآخر:

وإن تك قد ساءتك مني خليقة
فسلّي ثيابي عن ثيابك تنسلْ

---

(١) يقول لنا الرواة ان حياة امرىء القيس الجنسية الحقيقية كانت أبعد ما تكون عن تصويره الشعري لها، وان النساء كن يكرهنه، ولعل ما ينطبق على امرىء القيس ينطبق على عدد من شعراء الجنس النرجسيين.

وهو فوق ذلك البطل المقدام:

تجاوزت أحراساً اليها ومعشراً
عليّ حراصاً لو يُسرون مقتلي

وهو، من قبل ومن بعد، الملك المطاع:

خرجت بها امشي.. تجرّ وراءنا
على اثرينا.. ذيل مُرط مرّجلِ

وفي معلّقة طرفة بن العبد لا نكاد نعثر على شيء يتجاوز الشاعر/ الملك وخريطته النفسية. هو المقدام الجريء:

إذا القوم قالوا من فتى؟ خلتُ أنني
عُنيتُ.. فلم أكسل.. ولم أتبلّدِ

وهو المنعّم المرفّه:

نداماي بيض كالنجوم.. وقينةٌ
تروح علينا بين بُرد ومجسدِ

وهو السخيّ المعطاء:

كريم يروّي نفسه في حياته
ستعلم ان متنا غداً أينا الصدى

وهو مرعب الأعداء (والأصدقاء):

انا الرجل الضربُ الذي تعرفونه
خشاشٌ كرأس الحية المتوقدِ

ربما كان هذا الغرور الملكي المتأجج هو الذي أثار حفيظة الملك الذي دبر لطرفة قتلته الشهيرة.

وفي معلقة عنترة يتغزل فارسنا بنفسه غزلا لا يترك لابنة عمه الحسناء، ملهمة القصيدة!، من دور سوى دور الشاهدة على عظمة الشاعر/ الملك:

هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك
إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي

تنتقل بنا المعلقة من بطولة عنترية الى بطولة عنترية تفوقها. شاعرنا محط آمال الجميع:

يدعون عنتر والرماح كأنها
أشطان بئرٍ في لِبان الأدهمِ

وهو الفارس المتعاطف مع حصانه (وعشق الخيول عادة ملكية

تقليدية):

فازورّ من وقع القنا بلبانهِ
وشكا اليّ بعبرة وتحمحمِ

وهو الملك الجواد الذي يترك الأسلاب للرعية:

يخبرك من شهد الوقيعة انني
اغشي الوغي، وأعفّ عند المغنمِ

وحتى في البيتين الغزليين الشهيرين المنسوبين الى عنترة نجد أنفسنا مدفوعين دفعا الى الاعجاب بشجاعة الفارس الذي يذكر حبيبته والرماح تنهل من جسده والسيوف تقطر من دمه اعجاباً يكاد ينسينا المعشوقة الحسناء المبتسمة على طريقة تختلف عن الطريقة الجوكندية.

وتصل النرجسية في معلقة عمرو بن كلثوم، التي «ألهت بني تغلب عن كل مكرمة»، حدوداً تدخلها عوالم الفنتازيا السريالية. قبيلة الشاعر، والله يعلم كم كان عددها، تملأ البر كله والبحر كله:

ملأنا البر حتى ضاق عنا
وظهر البحر نملؤه سفينا

وأطفال القبيلة يولدون بطاقة عجائبية خارقة:

إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ
تخّر له الجبابر ساجدينا

وارادة القبيلة قدر لا يُرد:

وإنا المانعون لما أردنا
وإنا النازلون بحيث شينا

ونساء القبيلة أجمل النساء وأصعبهن منالاً:

على آثارنا بيضٌ حسانٌ
نحاذرُ أن تقسم أو تهونا

حاول شعراء لا يحصون عبر تاريخنا الادبي، ان يجاروا فخر ابن كلثومٍ ولم ينجح منهم أحد والسبب بسيط: لم يكن احد من هؤلاء ملكاً حقيقياً كما كان شاعر المعلقة.

ولا نستغرب، في حقبة الملوك، إذا وجدنا الأعشى الشره النهم المتكسب بشعره يحاول ان يتزيّا بزي الملوك. هو العاشق الذي لا يقاوم:

قالت هريرة لما جئت زائرها
ويلي عليك وويلي منك يا رجلُ!

وهو الشجاع الذي يُعجز عدوّه:

كناطحٍ صخرة يوماً ليوهنها
فلم يُضرها.. وأوهى قرنه الوعِلُ

وقبيلته أشد القبائل بأساً:

كلا.. زعمتم بأنا لا نقاتلكم
إنا لأمثالكم ـ يا قومنا! ـ قُتُلُ

ولعل التناقض الظاهر بين شعر الاعشى وحياته كان عاملاً من العوامل التي أدت الى ظهور تلك المقولة الشريرة التي ترفض ان تموت: «اعذب الشعر أكذبه».

كان الشعراء/ الملوك، بالاضافة الى التغني بالشجاعة والسخاء مصدر الحكمة وكانوا ينثرونها في كل قصيدة بشجاعة وسخاء. عنترة يصف السلوك اللائق تجاه الجارات:

وأغضّ طرفي حين تبدو جارتي
حتى يواري جارتي مأواها

وحاتم طي، روبن هود الجاهلية، يقنّن قواعد الضيافة:

وإني لعبد الضيف ما دام ثاوياً
وما فيّ إلاّ تلك من شيم العبدِ

وعروة بن الورد يوضح واجبات الملك العادل نحو رعيته:

أقسّم جسمي في جسومٍ كثيرةٍ
وأحسو قراح الماء.. والماء باردُ

ويمكننا ان نعتبر معلقة عبيد بن الابرص سلسلة متصلة من الحكمِ المنظومة. كانت حكم الشاعر الجاهلي، في مجموعها، تأصيلا وتأطيراً للقيم القبلية السائدة، ومن أجدر من الملوك بحماية الأوضاع القائمة؟ خلّد دريد بن الصمة أعلى القيم القبلية، الولاء الأعمى، في بيت تاريخي دخل الذاكرة الجماعية العربية، ولا أحسبه ينوي الخروج منها:

وهل أنا إلاّ من غَزيّة إن غوت
غويت.. وان ترشد غَزيّةُ أرشد (١)

وقعت النفس العربية فيٍ أسر الشعراء/ٍ الملوك. لم يعد بوسع شاعر عربي أن يصف حصاناً ويفلت، نهائياً، من تشبيهات امرئ القيس. لا يزال منظّرو العبث، حتى وقتنا هذا، يجدون في معلقه طرفة

(١) يروي لنا الصحفي اللامع محمد حسنين هيكل انه استشهد ذات يوم بهذا البيت أمام الرئيس جمال عبد الناصر فماكان من الأخير الا ان طلب منه ان يعفيه من «الشعر والفلسفة». هل كان التاريخ السياسي العربي سيتغير لو ان ذلك القائد الموهوب وجد قليلا من الوقت للشعر والفلسفة؟ لا نعرف الاجابة، بطبيعة الحال، ولكننا نلاحظ ان الزعماء العرب المعاصرين يحسنون صنعا لو ذكروا أنفسهم ان القبيلة تعرف، أحياناً، ما لا يعرفه زعيم القبيلة "الملهم".

التجسيد الأجمل لفلسفتهم. لم يظهر، عبر التاريخ العربي كله، منافس لحاتم وعروة في الكرم، ولا في أشعار الكرم. تحول شعر الملوك الى ملك الشعر، وظل، الى هذه اللحظة، النموذج المثالي، لما يجب ان يكون عليه الشعر الأصيل. يستعرض ابن قتيبة القوانين الحديدية التي تركها الشعراء/ الملوك تكبل من يجيء بعدهم من الشعراء:

وليس لمتأخر من الشعراء ان يخرج على مذهب المتقدمين.. فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، او يرحل على حمار أو بغل أو يصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، او يرد المياه العذب الجواري لأن المتقدمين وردوا الأواجن الطوامي، او يقطع الى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح..

[1].

ويمضي ابن قتيبة فيروي لنا قصة الاحباط الذي اصاب شاعراً حاول الخروج على هذه القوانين الحديدية:

قال خلف الأحمر:

قال لي شيخ من الكوفة
أما عجبت من قول الشاعر. قال:
أنبت قيصوما وجثجاثا

---

(١) ابن قتيبة، مرجع سابق، ص ١٦.

فاحتمل له، وقلت أنا:
أنبت أجاصا وتفاحا
فلم يحتمل لي[1].

حتى سخرية ابى نواس اللاذعة الشهيرة من الذين يبكون على الاطلال لم تفلح في جعل معاصريه يقلعون عن العادة. بل ان أبا نواس نفسه اضطر في قصيدة من قصائده الى العودة الى بكاء الأطلال بناء على أمر مباشر من الخليفة.

(١) نفس المرجع والصفحة.

الشعراء / الفرسان

أنزل الاسلام الشعراء/ الملوك من عروشهم، فوجدوا أنفسهم أمام أوضاع جديدة لم يألفوها. أصبح القرآن الكريم والسنة النبوية، لا الشعر، مصدر الحكمة، وأصبح على الشاعر الذي يصبو الى لقب الحكيم ان يستمد مادته من المنبع الإسلامي. اصبحت الأمة، لا القبيلة، مركز الثقل، وتحول الشعراء الذين يؤججون النزعات القبلية إلى مصدر إزعاج للأمة الوليدة. ظهر على الأفق منافسون أقوياء للشعراء: الفقهاء والقادة العسكريون والكتاب واللغويون، وهؤلاء الآخيرون نغصّوا حياة الشعراء أكثر من أي منافس آخر. إلا ان التغيير الأهم والأكثر خطورة كان انتهاء المرحلة الشفوية وبداية حقبة التدوين. عندما كان الحفظ الوسيلة الوحيدة لنقل المعارف كان الشاعر سيد الحلبة. عندما جاء زمان الكلمة المكتوبة لم يعد ملك الكلمة المسموعة ملك الكلمة المدوّنة. إلاّ أن الشعراء كانوا، وأحسبهم لا يزالون، مخلوقات قادرة على التأقلم، وتأقلموا مع الواقع الجديد.

كان التأقلم، في بدايته، صعباً ومؤلماً بعض الشيء. كانت الخلافة الراشدة شديدة الوطأة على الشعراء. وجد الحطيئة نفسه في السجن عندما اطلق لسانه الطويل ـ والذي كان كما يزعم الرواة طويلا حقيقة ومجازاً! ـ في أعراض الناس كما كان يفعل في الجاهلية. ووجد

شاعر آخر نفسه معزولاً من امارته بعد ان تبجح في شعره بممارسات أغضبت الخليفة الثاني. ولم يكن الخليفة الرابع، وقد كان هو نفسه شاعراً، يرى للشعراء أي حق في بيت المال.

إلاّ ان الشعراء/ الفرسان استعادوا بعض أمجادهم الغابرة مع بزوغ الدولة الأموية. عادت التحزبات القبلية، ورفع الشعراء، من جديد، أعلام القبيلة. كان الخلفاء الامويون يدركون أهمية الشعر في بناء الدولة العربية/ القبلّية الجديدة التي أقاموها، واستعانوا بكتيبة ضخمة من الشعراء/ الفرسان كان أقربهم الى قلوب الخلفاء واكثرهم فاعلية الشاعر المسيحي الأخطل.

تعامل خلفاء بني اميّة مع الشعراء/ الفرسان بكثير من السخاء ورحابة الصدر وقدر لا يستهان به من الاحترام. كان بوسع شاعر ان يقول للخليفة:

أيشتمني معاوية بن حرب
وسيفي صارمٌ ومعي لساني؟

فلا يحدث شيء سوى ان يسترضيه أمير المؤمنين. وكان بوسع شاعر آخر ان يتغزل بابنة الخليفة فلا يفعل شيئاً سوى تهدئة ابنه يزيد الذي همَّ ان يبطش بالشاعر. وكانت جرأة الأخطل مع الخلفاء الامويين لا تعرف الحدود. في قصيدته الحائية الشهيرة يقف الشاعر النصراني أمام أمير المؤمنين هازئا بشعائر الاسلام، ويخرج بعطّية الخليفة. بل ان الاخطل كان لا يني يذكّر خلفاء بني اميّة بأنه اعطاهم أكثر مما أخذ منهم:

أبني أمية ! إن أخذت نوالكمْ
فلما أخذتم من مديحي أكثرُ
ابني أُميّة ! لي مدائح فيكمُ
تُنسون ان طال الزمان.. وتُذكرُ

التحق عدد من الشعراء / الفرسان بخدمة الدولة، وعاداها عدد آخر بكل شراسة. واذا كانت قصائد الموالين قد جلبت لأصحابها الثراء والحظوة، فان قصائد المعارضين جلبت لقائليها الكثير من الاعجاب الذي لا يزال صداه يتردد عبر التاريخ. وفي هذا المجال، المعارضة السياسية، ابلى شعراء الخوارج في الشعر بلاءً رائعاً يعادل بلاءهم في القتال. لا يزال شعر قطري بن الفجاءة، على سبيل المثال، محفوراً في الذاكرة العربية:

أقول لها وقد طارت شعاعاً
من الأبطال.. ويحك لا تُراعي
فانك لو سألت بقاء يومٍ
عن الأجل الذي لك.. لم تُطاعي

إلاّ أن ولاء الشعراء / الفرسان لم يكن مضموناً، سواء في الموالاة أو في المعارضة. وخير مثال لهذا الولاء المتذبذب الفرزدق الذي كان بوسعه، كما قالت عبارته الشهيرة، ان يضع سيفه ـ لسانه في هذه الحالة ـ مع رجل وقلبه مع رجل آخر. عندما تساءل احد الخلفاء الامويين مستخفّاً وقد رأى علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب يطوف بالبيت: «من هذا؟» جاء الرد عنيفاً عفوياً من الفرزدق:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته
والبيت يعرفُه والحِل والحرمُ
وليس قولك من هذا بضائره
العُرْبُ تَعرف من انكرت والعجمُ

لم يحظ اي خليفة أموي، على الرغم من العطاء السخي، بمديح جميل مؤثر كهذا المديح الذي انفجر، كالبركان، لا نتيجة طمع ولكن عن فروسية حقيقية. وجرير، على الرغم من ولائه الأموي المعروف، ينسى في لحظة من لحظات الفروسية متطلبات «التسلسل الاداري» فيجعل من «ابن عمه» الخليفة في دمشق مجرد جندي يسوق الى جرير اعداءه سوقا حين يصدر امر الشاعر بذلك. وأغرب من فروسية جرير هذه رد فعل «ابن عمه» الخليفة الذي أبدى استعداده لتنفيذ الطلب لو ان الشاعر قال «لوشاء» بدلا من «لو شئت»!

وعندما وجد الشعراء/ الفرسان أنفسهم بلا معاركٍ تستنفد طاقاتهم كلها انقض الواحد منهم على الآخر يهجوه هجاء مريراً. كانت هذه المرحلة مرحلة «النقائض»، ملاحم الهجاء الشهيرة التيٍ لم يشهد لها تاريخ الادب مثيلاً. ورغم ان المعارك كانت تضم، أحياناً، عشرات الشعراء، كان جريرٍ في ما يروى «ينهشه» ثمانون شاعراَ!، إلا ان قصب السبق كان معقوداً للفرسان الثلاثة الفرزدق وجرير والأخطل. ورغم ما انحدرت اليه النقائض من فحش في بعض الابيات، إلاّ أنه كان هناك دوما، جو «دون كيشوتي» من الفروسية يحيط بها. حقيقة الأمر ان الشعراء الثلاثة الكبار كانوا يكنّون، الواحد للآخر، الكثير من الحب والتقدير الذي لم تنجح كل الشتائم الشعرية في اخفائه.

بوسعنا ان نقول، إذن، ان الزعم الذي روّج له بعض

المستشرقين من ان الشعر فقد أهميّته تماماً مع ظهور الاسلام زعم يعوزه الكثير من الدقة. كانت مرحلة الخلافة الراشدة والدولة الأموية التي ورثتها مليئة بالأحداث الكبرى: مولد الدين الجديد، والردّة، والفتوحات العظيمة، والخلافات الداخلية الدامية، وظل الشعر يتجاوب مع الاحداث، وظلت النفس العربية تتجاوب مع الشعر. كان بوسع بيت واحد من الشعر ان يعبر الصحارى الشاسعة بسرعة تكاد تعادل سرعة الفاكس في أيامنا هذه. أدىّ بيت جرير الشهير الى شطبٍ اسم نمير من سلسلة نسب القبيلة المهجوة. وكان الشعر قادراً على ايقاظ كل القوى القبلية الغريزية التي حاول الاسلام القضاء عليها. كانت النقائض، وهي في مجملها مباريات قبلية لا شخصية، تستهوي جمهوراً كبيرا من الناس كجمهور كرة القدم هذه الأيام. ولنا أن نتذكر ان ابياتاً معدودة من شاعر عادي أدت إلى مذبحة الامويين المرعبة خلال وليمة الخليفة العباسي الدموية.

إلاّ ان النفس العربية فُتنت، كلية، بنوع آخر من الشعراء/ الفرسان، شعراء الحب العذري. مع هؤلاء الشعراء دخل اللغة مفهوم جديد للحب، مفهوم يكاد يفصله نهائيا عن الجنس ، ولم يخرج منها حتى الآن. يصف جميل علاقة لم يكن بوسع امرىء القيس ان يتخيلها:

تعلّق روحي روحها قبل خلقنا
ومن بعد أن كنا نطافاً.. وفي المهدِ

ويمضي بهذه العلاقة الغريبة إلى نهايتها المحتومة:

ألا ليتنا نحيا جميعاً فإن نمُتْ
يجاور في الموتى ضريحي ضريحها

ويقدم لنا كثيّر هذه الصورة النادرة المؤثرة للحبيبة الخجول:

تنيلُ قليلاً في تناء وهجرةٍ
كما مسّ ظهر الحية المتخوّفُ

لو ادرك فرويد هذا البيت لرأى فيه أجمل تصوير للصراع المحتدم بين رغبات العقل الباطن وبين القيم والتقاليد.

كان قيس بن الملوّح، الشاعر المجنون، أشهر الفرسان العشاق. ألهمت قصة حبه المأساوية عشرات الأعمال الأدبية في عدد من اللغات، ولا تزال. تحوّلت ليلى في الذاكرة العربية الجماعية إلى رمز يمثل الحب والانوثة والجمال، وتحول قيس إلى رمز العفاف والتضحية والعشق الخالد. لا يوجد عاشق عربي واحد لم يردد مع قيس بلسان الحال قوله:

قضاها لغيري.. وابتلاني بحبها
فهلاّ بشيء غير ليلى ابتلانيا؟

أو قوله:

يقولون ليلى في العراق مريضة
ألا ليتني كنت الطبيب المداويا

أو تساؤله الفاجع:

بربكّ هل ضممت اليك ليلى
قبيل الصبح.. أو قبلت فاها؟
وهل رفت عليك قرون ليلى
رفيف الأقحوانة في نداها؟

عاد المجنون إلى الحياة في القرن العشرين بلسان شوقي، كما عاد زميله قيس بن ذريح بلسان عزيز أباظة، في عملیْن من أجمل الأعمال الشعرية التي شهدها القرن.

ولابدّ هنا أن أتوقف لأقول ان الشعراء العذريين أدخلوا في الشعر العربي تجديداً لا يستهان به: تخصيص قصيدة من أولها إلى آخرها لموضوع الحب. كان «النسيب» قبل ظهور الشعراء العذريين، ورجع بعد اختفائهم، مجرد مقدّمة يعقبها «حسن التخلصّ» للمديح. قرأت، مرة، رأياً عجيباً لناقد عربي ذهب فيه إلى ان قصيدة «صلوات في هيكل الحب» للشابي هي أول قصيدة عربية تخصص كلها للحديث عن الحب. لا بدّ أن هذا الناقد مرّ على قصائد العذريين مرور الكرام، أو لعله لم يمر بها على الاطلاق. لو توقف لديها لتبين له ان القصائد العذرية كانت بأكملها عن الحب. لم يشهد الشعر العربي، في رأيي، قصائد حب أرق أو أجمل أو أصدق من قصائد الشعراء/ الفرسان/ العشاق.

الشعراء / الموظفون الكبار

مع ظهور الدولة العباسية على انقاض الدولة الأموية تغيرت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية تغيراً جذرياً. لم تعد الدولة مؤسسة عربية قبلية ترتدي ثياباً اسلامية بل أصبحت مؤسسة دينية يستمد خلفاؤها الشرعية من الاسلام ومن النسب الهاشمي. ظهرت الدولة العباسية نتيجة ثورات متلاحقة قادها آل البيت، واذا كان الفرع العباسي هو الذي ظفر بالغنيمة، فقد كان التعاطف الجماهيري مع آل البيت عموماً، ومع أبناء علي رضى الله عنه خاصة، هو الدينامو الذي حرك الزحف الذي اسقط الامويين . كان على الخلفاء الهاشميين الجدد، والحالة هذه، ان يظهروا أمام الناس بصورة شرعية جديدة تختلف عن صورة الخلفاء الأمويين، وكان لا بد للشعراء ان يتأقلموا مع الوضع الجديد .

وجد الشعراء أنفسهم أمام خلفاء يملكون كل شيء ويسيطرون على كل شيء، ويستندون إلى شرعية مقدسة لا تمس ولا تناقش. وسرعان ما اجتذب اللهيب الفراشات، معظم الفراشات لا كلها. لم يعد بوسع شاعر موهوب ان يحقق أي قدر من الشهرة - أو من الثراء - بعيداً عن البلاط. وسرعان ما تحول كل شعراء العصر البارزين إلى موظفين في قصر الخليفة، يستوي في ذلك، من تمتع بوظيفة رسمية فعلا أو من كان يحصل على دخله، كل دخله، عطايا

من الخليفة ومن حاشيته. كان وجود شاعر لا يمدح، كالعباس بن الأحنف، الاستثناء الذي لفت أنظار الجميع.

في مناخ الشعراء/ الموظفين الكبار فقد المديح براءته القديمة. ذهبت أيام الجاهلية حين كان زهير لا يمدح إلاّ مستحقاً. ومضت الفترة التي كان فيها الشاعر يقول لقبيلته: «افعلوا حتى أقول». أخذ المديح منحى جديداً لا يكتفي بتمجيد الصفات الملكية التقليدية، بل يضفي على الخليفة هالة اسطورية ترفعه الى مستوى فوق مستوى بقية البشر. المنبر، في بيت البحتري الشهير، يكاد «يسعى» شوقاً إلى أمير المؤمنين. والله لا يقبل عملاً من «بنات القلوب» إذا لم تطع الخليفة. والأحلام، حتى الاحلام، تطارد عدو «ابن عم محمد» في صورة ميتافيزيقية مرعبة. وفي صورة أخرى، لا تقل رعباً وغرابة، ترتجف «النطف التي لم تخلق» خوفاً من الخليفة. أصبح الخليفة «ظل الله في الأرض» في كل قصيدة عباسية في المديح. ولعل هذا، بالتحديد، هو ما أراده الخليفة المنصور حين طلب ممن «في الباب من الشعراء» ألاّ يشبهوه بالأسد أو الجبل أو البحر (فانصرفوا إلاّ واحداً شبّه نظرات الخليفة بالقضاء والقدر!).

لم يعد بوسع الشاعر العباسي الذي أصبح موظفاً كبيراً مترفاً أن يتعاطف مع الشاعر البدوي الجلف ، ولا مع تعبيراته البدائية. ظهرت لغة شعرية معقدة حيرت السامعين. لا شيء يجسد هذه الحيرة مثل السؤال العفوي الذي وجهه مستمع لم يفهم شيئاً لأبي تمام: «لِمَ لا تقول ما يفهم؟»؟ ولا شيء يجسّد غطرسة الشاعر/ الموظف الكبير مثل جواب أبي تمام «لِمَ لا تفهم ما يقال؟».

في مرحلة الشعراء/ الملوك والشعراء/ الفرسان لم يكن التعقيد مطلباً في حد ذاته. حقيقة الأمر اننا اذا استثنينا الكلمات التي

لم نعد نفهمها الآن لأنها لم تعد جزءاً من قاموسنا اللغوي اليومي لم نكد نعثر على أي تعقيد. أما في الحقبة الجديدة فأصبحت الصورة المغرقة في الغرابة والبعد عن المألوف طريدة يحرص عليها الشاعر. يروى أن زائراً دخل على أبي تمام فوجده يتلوىّ كالأفعى في سرداب منزله، يتمتم ويهمهم، حتى انتبه للزائر الذي سأله مستغرباً، عن سبب تصرفه العجيب، كان ردّ ابي تمام انه فكر في شطر بيت يصف الممدوح بأنه كالدهر في شدته ولينه فأراد ان «يصنع» شيئاً على منواله ومضى يتقلب حتى خرج بهذا البيت:

خشنتَ بل لِنتَ بل قايَنت ذاك بذا
فأنت لا شك فيك السّهل والجَبلُ

وكان تعليق الزائر على المشهد ظريفا: «ما ظننتُ ان عاقلاً يفعل هذا بنفسه».

قد تكون هذه القصة خيالية، ولكن الوصية الشهيرة التي تركها أبو تمام للبحتري لا تذر مجالاً للشك في الفلسفة الشعرية الجديدة:

تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم.. وان اردت التشبيه فاجعل اللفظ رشيقاً، والمعنى رقيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجّع الكآبة وقلق الأشواق.. فاذا أخذت في مدح سيد ذي اياد فأشهر مناقبه وأظهر مناسبه ولكن كأنك خياطٌ يقطع الثياب على مقادير الأجساد [1]

---

(١) القيرواني، زهر الآداب، (بيروت: دار الجبل. د.ت) الجزء الأول ص ١٥٢.

ما أبعد الشقة بين شعر تقذف به الشياطين حين تشاء وبين شعر «يفصّل على مقادير الأجساد».

لا شيء يمثّل شعر هذه المرحلة مثل مطلع أبي تمام الشهير الذي لا يزال يتردد برتابة قاتلة في عالمنا العربي:

السيف أصدق انباء من الكتُبِ
في حده الحَد بين الجّد واللعبِ

هذا البيت الذي يبدو، لكثرة ما سمعناه، بسيطاً سهلاً هو، حين نمعن النظر، غاية في التعقيد. هناك، أولاً، المقابلة بين السيف والكتب. وهناك، ثانياً، المقابلة بين الجد واللعب. وهناك، ثالثاً، المقابلة بين حد السيف والحد بين الجد واللعب. وهناك، رابعاً، كلمة الكتب التي تدلّ على الرسائل، كما تدل على المؤلفات، كما تدل على مخطوطات المنجمين الذين نصحوا الخليفة بالتريث قبل الهجوم. إذا أضفنا إلى هذا كله ان كلمة انباء يمكن ان تقرأ بكسر الالف، إنباءً، كما يفعل البعض، أو بفتحها، أنباءً، كما يفعل البعض، وأنا منهم، جاز لنا أن نتخيّل كم تقلب أبو تمام في سردابه ليخلص إلى هذا البيت، ولعله صرخ بعد ان عثر عليه: «وجدته! وجدته!».

لم يكن التجديد مقصوراً على اللغة وحدها، فالمضامين، بدورها، تعرضت لتغييرات هائلة. الخمر، «أم الخبائث» عند الفقهاء، تحولت عند أبي نواس وأشياعه إلى معبودة مقدسّة يثنى على آلائها وتُسمّى بأحسن اسمائها. الحب الجنسي المثلى الذي لم يخطر ببال الشعراء/ الملوك أو الشعراء/ الفرسان ان يلاحظوه فضلاً عن التغني به أصبح الموضوع الاثير لدى الشعراء/ الموظفين الكبار. حل الغلمان

محل البدويات العذريات في مخيلة الشعراء العباسيين. يروي الرواة ان أول شعر نطق به البحتري كان في هجاء لحية صديقه التي نبتت، فجأة، وأفسدت مخططاته. والوصف الذي كان لا يتعدى الاطلال وبعض الحيوانات اتسع الآن ليشمل كُل شيء تقريباً. هناك مجلدات كاملة في وصف الورود والقصور والبرك وآلات الطعام والشراب والآلات الموسيقية والمجوهرات والأقلام ومختلف أنواع العود والبخور. وحتى عندما وصف الشاعر/ الموظف الكبير القمر لم يكن في حقيقة الأمر يصف، حسب تعبير ابن الرومي الظريف، سوى «آنية بيته».

وإذا كان المديح تحول إلى مديح من نوع جديد، والوصف تناول موضوعات جديدة، فان الهجاء، بدوره، دخل في مرحلة جديدة. كان الهجاء، حتى هذه الحقبة، يتركز في المناوشات القبلية، وكان محور الهجاء الجوهري نقيض محور المدح. اذا كانت الشجاعة والكرم والحكمة هي الصفات التي تستحق المديح، فالجبن والبخل والحمق هي الصفات التي تستحق الهجاء. في هذه الحقبة لم يعد الهجاء مرتبطاً بالقبيلة ولا بالصفات المذمومة، بل تحول إلى حرب من لا يملكون ضد من يملكون واستخدمت في هذه الحرب كل الأسلحة. صوّب ابن الرومي، أعظم شعراء الهجاء في تاريخنا، وربما في كل تاريخ، مدفعيته الثقيلة مستعملاً كل مفردات الفحش والبذاءة الجنسية التي يمكن ان تخطر ببال أحد ضد الوزراء والكتاب والحجّاب الذين نعموا بخيرات البلاط من دون ان يشاركوه فيها. واستمرت معركته البذيئة هذه حتى ضاق أحد المهجوّين به ذرعاً فدسّ له السم في أكلة كان شاعرنا النهم الهجّاء يعشقها.

تعامل الخلفاء العباسيون مع موظفيهم الكبار من الشعراء كما

يتعامل أيّ رئيس طاغية مع مرؤوسيه. لا يجسّد أحد هذه العلاقة كما جسدها أبو العتاهية في تعامله مع البلاط. غضب الخليفة المهدي على الشاعر لأنه تغزل في جارية من جواري القصر (ذهبت أيام الغزل بابنة الخليفة!) وأمره بالكف عن الغزل نهائياً. ظل شاعرنا المسكين ممتنعاً عن الغزل حتى جاء الرشيد وأصدر إلى الشاعر أمراً جديداً بالعودة إلى الغزل. حار الشاعر وقرر، في نهاية المطاف، ان ينصرف إلى شعر الزهد الذي كان، جملة وتفصيلاً، خارج اهتمام الخلفاء. كانت اي هفوة من جانب الشاعر/ الموظف الكبير تقود إلى جزاء رادع. إلاّ أن جزاء الهفوات الدينية، كتلك التي تخصص فيها ابو نواس، لم يكن يتجاوز الحبس الخفيف. اما الهفوات السياسية فكانت أمراً يختلف كل الاختلاف. كان "صاحب الزنادقة" بالمرصاد لكل شاعر يتزندق (اي يتعرّض سياسياً للخلافة!). لم يقتل بشّار بن برد بسبب خلاعته أو ما نسب إليه من مروق بل قتل حين طالب بعودة بني أُميّة.

وَجَد الشعراء/ الموظفون الكبار الملاذ الآمن من المزالق العديدة في الانصراف إلى المحسّنات اللفظية بأنواعها. نشأ علم البديع، الذي أسميه «المكياج الشعري»، وسرعان ما تحول العلم الجديد إلى علم التشبيه. منذ اطلال خولة التي كانت "تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد" والشعر العربي مولع بالتشبيه. إلاّ ان التشبيه كان بمثابة الملح الذي لا يستغني الطعام عن قليل منه. في عصر الشعراء/ الموظفين الكبار تحول التشبيه إلى جواز سفر لا بد منه لدخول عالم الشعر. لا يكاد ينجو بيت واحد من أبيات مخترع البديع، ابن المعتز، من تشبيه كما نرى، على سبيل المثال، في أرجوزته هذه:

في روضة كهامة العروسِ
وخدم كهامة الطاووسِ
وياسمين في ذرى الاغصانِ
منظم كقطع العقيانِ
والسرو مثل قصب الزبرجدِ
قد استمد الماء من تربٍ ند
على رياض وثرى مندّى
وجدولٍ كالبَرد المحلى

وتكاد تجد الشيء نفسه عند أبي تمام:

من كل زاهرة تقطرٌ بالندى
فكأنها عين اليه تحدَّرُ
تبدو ويحجبها الجميم كأنها
عذراء تبدو، تارة، وتخفَّرُ
خلقٌ أطلَّ من الربيع كأنّه
خلق الامام وهديه المتنشّرُ

ولا يختلف الأمر عند مسلم بن الوليد:

موفٍ على مهجٍ في يوم ذي رهجٍ
كأنه أجلٌ يسعى إلى أملِ
ينال بالرفق ما تعيا الرجال به
كالموت مستعجلاً يأتي على مهلِ

لا يرحل الناس إلا نحو حجرته
كالبيت يضحى إليه مُلتقى السُبُلِ

لم ينجح الشعر العربي في استرداد البراءة التي فقدها في هذه الفترة «الذهبية». لم يعد هناك شاعر، بعد العصر العباسي، يتحدث عن شيطان شعره. ولم يعد بوسع شاعر، بعد هذا العصر، ان يمدح دون ان يغلو في المديح. ولم يعد من الضروري، بعد هذه الحقبة، ان يجيد الشاعر القاء شعره. واصبح الغزل بالمذكّر لعنة من لعنات الشعر العربي لم يتخلص منها إلا في القرن العشرين[1]. وأصبح الفحش خصيصة لابد منها في كل هجاء (حتى في القرن العشرين)!

---

(١) ظل صدى الغزل في المذكّر ينعكس في تسمية الحبيبة «حبيبا» حتّى يومنا هذا.

على أنه كائنة ما كانت أهمية التجديدات التي أدخلها الشعراء / الموظفون الكبار، ولا يجادل في أهميتها أحد، فانها لا ترقى إلى مستوى الثورة الحقيقية. كانت هذه الثورة تولد في مكان آخر بعيدا عن البلاط العباسي، في الاندلس وعلى يد شعراء لا نكاد نعرف عنهم شيئا. لقد بُحث الادب الاندلسي بحثاً مستفيضاً ولكننا لا نزال نجهل كيف بدأت ثورة الموشحات.

متى ظهر الموشح الأول؟ ومن الذي ابتكره؟ وهل كانت هناك تأثيرات أجنبية أم ان الموشح كان وليداً عربياً خالصاً؟ وهل بدأ الموشح زجلاً وانتهى شعراً، أم العكس؟ وهل حارب الخلفاء هذا النوع الجديد من الشعر أو تبنّوه ورعوا أصحابه ؟ وما العلاقة بين الموشحات في المغرب والموشحات في المشرق؟ هل أثّر شعر الموشحات على الشعر الاوروبي؟ هذه مجرد أمثلة على اسئلة لا تزال بانتظار اجابات قاطعة وبوسعنا، بلا عناء، ان نضيف المزيد من الاسئلة[1].

على أنني لست هنا، بصدد التأريخ للشعر العربي ولا أملك، حتى لو شئت، الأدوات اللازمة لمهمة كبرى كهذه. ما يعنيني، هنا، هو ان أسجل رأيي الشخصي: كانت الموشحات الثورة الحقيقية

---

(١) للمزيد من التفاصيل انظر سليم الحلو، **الموشحات الأندلسية: نشأتها وتطورّها**، (بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٥)، ص ٤٤ ـ ٦٣.

الأولى في الشعر العربي. وكانت هذه الثورة تتحرك في اتجاهين. الاتجاه الاول، انها قضت نهائيا على قدسية «عمود الشعر»، وحدة الوزن ووحدة القافية، هذه القدسية التي لم يجرأ شاعر عربي حتى ظهور الموشحات على المساس بها. وكانت النتيجة المنطقية لانتهاء الاحتكار الذي تمتع به «عمود الشعر» ان ظهرت أشكال كثيرة متنوعة تختلف كليا عن شكل القصيدة التقليدية [1]. أمّا الاتجاه الثاني فكان أعمق وأخطر، وهو الخروج، كلية، عن بحور الشعر التقليدية. بإمكان الباحث أن يبذل الكثير من الجهد ويستعين بكثير من الخيال لإرجاع كل موشح إلى اصل أو فرعٍ من بحر تقليدي، ولكن مثل هذه المحاولة ستكون مجهوداً عبثياً [2]. لاشك، عندي على الاقل، ان الموشحات خرجت بشكل واضح حينا وخفي احيانا، على البحور المألوفة. كيف حدث ذلك؟ أراني أميل، بشدة، إلى الرأي القائل ان الموشحات ولدت في احضان الناي والعود لا في احضان الخليل بن أحمد. كما أراني اتفق مع الباحث اللامعِ احسان عباس حين يقول: «ان الموشح لا يمكن أن يدرس منفصلاً عن القاعدة الموسيقية التي ألّف على اساسها [3]». كما أجد نفسي أميل، من دون أن أدّعي أني أملك الدليل، إلى ما ذهب إليهِ باحث أسباني قال عن الموشحات: «إننا أمام نوع أدبي جديد تماماً، مخالف لتقاليد الشعر العربي. ومن هنا استنتجنا انه من المحتمل ان يكون مستوحى من شعر غنائي كان شائعاً في أوساط الأسبان من أهل البلاد الاصليين [4]».

---

(١) انظر الملحق رقم ١ الذي يتضمن نماذج من شعراء الموشحات.

(٢) كيف يمكن ان يدخل ضمن البحور التقليدية شعر «لا يستقيم إلاّ بأن يقول المغنى لا لا بين أجزائه»؟ أنظر المرجع السابق، ص ٤٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٧.

(٤) انظر محمود علي مكي (مترّجم ومُقدّم)، **ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي**، (القاهرة) المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩)، ص ٦١.

بالاضافة إلى هذه الثورة في الشكل، وهي ثورة بقي شقّها الأول حياً بعد غروب الموشحات، ومات شقها الثاني بذهابها، كان هناك تجديد لا يخلو من أهمية في المضمون. حاول البعض ان يصنف شعر الموشحات على اساس انه وصف للطبيعة. حقيقة الأمر، ان الطبيعة لا تستغرق شعر الموشحات الذي اتسع لكل الأغراض التقليدية ولم يضق حتى بشطحات الصوفية. ما يميّز شعر الموشحات عن غيره، في رأيي، هو انه كان احتفالاً عفوياً حاراً بالحياة، الحياة في حد ذاتها وعلى علاتها. هذا الفرح بالحياة لم يكن معروفاً لدى الشعر العربي قبل الموشحات ولم يزر الشعر العربي بعدها. تحول «زمان الوصل في الاندلس» في الذاكرة العربية الجماعية إلى رمز «للدولتشي فيتا»، الحياة الرغدة الهانئة. وحتى هذه اللحظة تثير الموشحات عندما تُغنّى في النفس العربية الحنين إلى حياة أكثر حلاوة وسعادة.

الشعراء / الأجراء

بنهاية العصر العباسي الأول تحول الخليفة إلى رمز لا حول له ولا قوة، «خليفةٌ في قفصٍ»، كما يقول الشطر الشهير. وانتقلت السلطة السياسية إلى دويلات تتقاسم العالم العربي، ويمتد نفوذها وينحسر حسب الاحوال وحسب مواهب الحاكم وقدراته. لم يعد هناك بلاط واحد يقصده الشعراء بحثا عن المال والمجد، وتعددت القصور بتعدد السلالات الحاكمة. اضطر الشعراء إلى مواجهة هذا الوضع الجديد. لم يكن من سبيل أمامهم سوى ان ينتقلوا من حاكم دويلة إلى حاكم دويلة عارضين خدماتهم على من يريد شراءها. وهكذا تحوّل الشعراء/ الموظفون الكبار المثبتون على وظائف في بلاط أمير المؤمنين إلى اجراء يبحثون عن رب العمل السخي كما يبحث البدو الرحّل عن المطر.

كل خصائص الشعر العباسي في مرحلته الذهبية تبدو لنا في شعر الشعراء/ الاجراء. الا انها تبدو مصابة بتضخم شبيه بمرض الفيل. الغلو في المديح أصبح القاعدة الرئيسة التي تقاس بها جودة الشعر، ويكفي، هنا، ان اشير إلى هذا البيت «البشع»، لا أجد كلمة اخرى، للمتنبي:

لو الفلكُ الدوَّار أبغَضت سعيه

لعوّقه شيءٌ عن الدورانِ

الغزل في الغلمان أصبح القاعدة العامة التي لا يخرج عنها سوى القلة. زاد شعر الهجاء بذاءة وفحشاً كما زاد شعر المجون مجوناً. ظهر صنف جديد من الشعراء لم يعرف من قبل وهم «شعراء الكدية»، أو التسول، ولجأ هؤلاء إلى سلاح الابتزاز. اذا لم يحصلوا على ما يريدون مقابل المديح لجأوا إلى هجاء مقزز في إسفافه [1].

اتجه الشاعر/ الأجيرِ شأنه شأن الأجراء في كلّ زمان ومكان إلى أكثر أرباب العمل سخاء. وأصر أصحاب العمل، مثل شيلوك في تاجر البندقية، على ان يتقاضوا مقابل ما دفعوه. ولنا هنا أن نتذكر أن المتنبي تلقى مقابل قصيدة من أفضل قصائده ديناراً واحداً، ودخلت القصيدة التاريخ تحمل هذا الاسم: «القصيدة الدينارية». حقيقة الأمر ان المتنبي صورّ الكابوس الذي عانى منه الشعراء في هذه الحقبة بدقة تتركنا، وجهاً لوجه، أمام الكابوس.

حاول المتنبي ان يكون شاعراً/ ملكاً ـ هل يوجد سبب آخر يفسر اصراره المستميت على ولاية ؟ـ ولم ينجح. وحاول ان يكون شاعراً/ فارساً ولم يوفق. جرّب وظيفة في بلاط سيف الدولة إلاّ أنه ما لبث ان ملّها. كان المتنبي ـ شاء عاشقوه أو كرهوا ـ شاعراً/ أجيراً يتنقل بين مختلف أصحاب العمل [2]. كانت النقمة المتأججة على هوان الشاعر/ الأجير هي الدافع الذي قاد حياة شاعرنا الصاخبة إلى نهايتها الدامية. الشاعر الذي فشل في ان يكون ملكاً، مات وهو يقاتل كالملوك، ولسان حاله يُردد:

---

(١) انظر محمد عبد العزيز الكفراوي، **تاريخ الشعر العربي**، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٦) الجزء الثالث، ص ص ٥٤ ـ ٥٧.

(٢) حتى لا يصاب أحد بصدمة عصبية نتيجة هذا القول أذكرّ بأن شكسبير العظيم كان موظفاً كبيراً في البلاط الملكي الانجليزي، وكتب عدداً من مسرحياته «في سبيل التاج».

وفؤادي من الملوك.. وان كان

لساني يُرى من الشعراءِ

لولا كبرياء المتنبي الشهيرة لقال «من الاجراء»، ولعل هذا هو المعنى الذي كان في بطن الشاعر. لم يكن ليخطر ببال الشاعر الجاهلي ان هناك فرقاً يذكر بين الشاعر والملك، إلاّ ان دوام الحال من المحال.

لابد لنا، هنا، أن نتوقف قليلاً عند ظاهرة المتنبي. ما الذي حوّل شاعراً/ أجيراً إلى اعظم شعراء العربية، في نظر البعض، وإلى واحد من أعظمهم، في نظر الجميع؟ وما الذي يجعل منه، في ايامنا هذه، اكثر معاصرة من معظم المعاصرين؟ ولماذا يروي الناس، حتى العامة منهم، ابياته من المحيط إلى الخليج؟. كُتبتْ آلاف الرسائل والبحوث عن المتنبيٍ، ولا تزال تكتب، ومن المستحيل في عجالة كهذه ان اضيف جديداً، وان كان بوسعي ان ادليٍ بدلوي في الدلاء.

كان المتنبي، ككل شاعر عظيم، قادراً على تصوير النفس البشرية مجرّدة من قيود الزمان والمكان. لم يكن المتنبي يصور ضياعه وحده ولكن ضياع كل انسان حين قال:

على قلق كأن الريح تحتي

أوجّهها جنوباً أو شمالا

ولم يكن يتحدث عن النهاية المأساوية لحب مر به شخصياً بل عن النهاية الفاجعة لكل حب عبر التاريخ حين اعلن:

نصيبك في حياتك من حبيبٍ

نصيبكَ في منامك من خيالِ

وكان المتنبي يعبر عن شعور كل من جرّب هوان الرياء عندما قال:

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى
عدواً له ما من صداقته بدّ

إلا ان المتنبي، بجانب تناغمه مع النفس البشرية المجردة، كان يملك حاسة سادسة، لا نعرف كيف ولماذا جاءت، جعلته وثيق الصلة بالنفس العربية، تحديداً، وبكل همومها وتطلعاتها (ولعل هذا ما قصده الأستاذ ابراهيم العريض حين اعتبره ابن العربية «البكر»). عبّر المتنبي بصدق عن ظمأ هذه النفس المتحرق إلى الأمجاد. وسخر من قيادات زمنه: الاصنام التي لا تحمل عفة الأصنام، والأرانب النائمة بعيون مفتوحة. ووصف باحتقار الشعوب الخانعة التي تُرعى وكأنها قطعان غنم. وتحدث بوجع عن عيش الذليل الذي يتحول إلى موت أسوأ من الموت الحقيقي. ولم يتورع عن وصف الأمة بأسرها بأنها اضحوكة الأمم. هل يستطيع عربي معاصر أن ينكر ان هذه المشاهد العربية الاليمة لا تزال أمامنا بعد أكثر من ألف سنة من رحيل الشاعر؟ وهل يستطيع أحد ان ينكر انه لا يوجد بين الشعراء المعاصرين من عبّر عن الفجيعة ازاء هذه المشاهد تعبيراً يرقى إلى مستوى المتنبي؟ [1].

(١) أعجب الناس كثيرا ببيت عمر أبو ريشه:

أمّتي! كم صنمٍ مجّدته لم يكن يحمل طهر الصنمِ

وفات الناس أن البيت "يلتفت" الى بيت المتنبي:

أسيرها بين أصنام أشاهدها ولا أشاهد فيها عفّة الصنمِ

انتجت هذه الفترة الكئيبة شاعراً عملاقاً ثانياً هو المعرّي. يبدو لنا المعرّي في ديوانه الاول، «سقط الزنْد»، على وشك السقوط في إغواء الحقبة، مديح العظماء ورثائهم، إلاّ انه سرعان ما يظهر لنا بوجه جديد لم يألفه الشعر العربي قبله، ولم يعرفه بعده، رغم محاولات الزهاوي الذي كان يملك الرغبة ولا يملك القدرة، وهو الشاعر/ الفيلسوف. لأول مرة في الشعر العربي نجد أنفسنا أمام شعر يحمل بين طياته فلسفة متحررة من حدود العرق والدين والمكان، تشمل بتسامحها وحنوها حتى الحيوانات[1]. كانت الحكمة، قبل المعرّي، ابياتاً متفرقة لا رابط بينها ولا صلة، ولكنها تحولت مع المعرّي إلى رؤية وجودية شاملة. من المنطقي ان الشعر الذي ينوء بحمل هذه الفلسفة لم يكن ليجيء بسلاسة الشعر الذي يحفل به كتاب «الأغاني» ولم يكن ليحظى بسيرورة كسيرورته. لم يكن المعرّي رهين سجون ثلاثة، الجسد والعمى والمنزل، كما قال عن نفسه، وانما رهين سجون خمسة، اذا اضفنا الفلسفة ولزوم ما لا يلزم. ليس من المستغرب، والحالة هذه، ان يكون أشهر انتاج للمعرّي عملاً نثرياً هو «رسالة الغفران».

أعتقد ان فترة الشعراء/ الاجراء من الفترات المظلومة في تاريخ الشعر العربي. ربما كان لانحدار الشعراء من عروش الجاهلية إلى ذل الكدية أثره في جعل الباحثين يبدأون دراسة الفترة بأحكام مسبقة في الأذهان. حقيقة الأمر ان هذه الفترة شهدت من الشعر الحقيقي، بمقاييسي الشخصية على أية حال، أكثر مما شهدته «الفترة الذهبية». لا أذهب مذهب صلاح عبد الصبور الذي اعتبر شعر

---

(١) أجنحة الحب الطويلة هذه لا تظلّل المرأة التي تبدو في «اللزوميات، شريكة لإبليس، متواطئة معه على إغواء الرجل، ولعلماء النفس ان يبحثوا عن تعليل لهذه الظاهرة الغريبة.

المعرّي «نصف الشعر العربي»، ولا أرى رأي ابراهيم العريض: «ليس في دنيا العرب من ذروة الذرى أحد.. إلاّ أن يكون المتنبي وحده»[(١)]. ومع ذلك لا بد أن أقول إن شعر هذين الشاعرين، بالاضافة إلى شعر ابي فراس الحمداني الذي كان شاعراً / ملكاً وجاء لسوء حظه في عصر الشعراء/ الاجراء، يشكل حصيلة فنية تفوق الحصيلة التي خلّفها شعراء البديع مجتمعين.

كان وضع الشاعر/ الأجير مزرياً، ومع ذلك لم يكن بمعزل عن هموم المجتمع الكبير المحيط به. تمكن الشاعر/ الأجير من تخليد الابطال القلائل الذين شهدتهم الحقبة. وتمكن من تصوير تذمر النفس العربية من أوضاعها المزرية. وثمة ناحية لا بد من التنبيه اليها: تمتع الشاعر / الأجير بخفة ظل لم يتمتع بها شاعر/ ملك أو شاعر/ فارس أو شاعر/ موظف كبير. وعندما ينصرف الباحثون إلى دراسة شعر السخرية في تاريخنا الأدبي سوف يفاجأون بأن هذه الفترة كانت أغنى فترات الشعر العربي بالشعر الساخر، وبالسخرية من النفس على وجه الخصوص، وهي أعلى مراتب السخرية. ويكفي، في هذا المجال، ان اشير إلى ملحمة الواساني الشهيرة التي تصف معاناته الطريفة مع هجوم مفاجىء شنّه على بيته وطعامه حشد غفير من الطفيليين[(٢)].

(١) انظر ابراهيم العريضّ، **نظرات جديدة في الفنّ الشعري**، (الكويت: د. ن، ١٩٧٤)، ص ٤٨٠.

(٢) احتفى أدونيس في مختاراته بهذه الملحمة فأخذ منها قرابة ثلاثين بيتاً، وهو قدر لا تكاد قصيدة أخرى في المختارات تحظى به. انظر أدونيس، **ديوان الشعر العربي**، (بيروت: دار الفكر، الطبعة الثانية ١٩٨٦)، الكتاب الثاني ص ص ٤٢٤ ـ ٤٢٦. كنت، دوماً، من المؤمنين ان أدونيس في مختاراته أشعر منه في شعره، شأنه شأن شاعره المفضل أبي تمّام!

تُسمى الفترة من سقوط بغداد إلى بداية القرن العشرين الميلادي في الادبيات الفكرية والسياسية عصور الانحطاط. ويغلب على ظني ان التعبير مقتبس من اصطلاح «العصور المظلمة» الذي يصف فترة ما قبل النهضة في اوروبا. وقد اكتشف الأوربيون الذين استخدموا الاصطلاح أنه يتجنى على الحقيقية عندما اكتشفوا جوانب عديدة مضيئة في الحقبة «المظلمة». وأحسبنا نحسن صنعاً لو أعدنا النظر في تسميتنا لأن الفترة التي نحن بصددها تحوي، إلى جانب انحطاط لا يجادل أحد في وجوده، جوانب ايجابية كثيرة لا ينبغي أن تسقط من الحساب.

صفة الانحطاط التي غلبت على هذه الفترة جعلت الباحثين في حّل من التنقيب والتحليل، فظلت الفترة اشبه ما تكون بثقب اسود في تاريخنا (وهناك عدد من هذه الثقوب في هذا التاريخ). ولذلك اعترفُ ان التعميمات المخلّة التي تزخر بها مقالتي هذه تبلغ أوجها عند الحديث عن هذه الحقبة. هناك قرون عديدة مغمورة بالأتربة لا تزال في انتظار من يزيح ما تراكم عليها ليصل إلى الكنوز المطمورة.

ما يعنينا، الآن، هو ان السلطة التي هاجرت من قبل من بغداد، فعلاً، وبقيت في بغداد، رمزاً، انتقلت في هذه الحقبة، رمزاً وحقيقة، إلى نخب عسكرية أجنبية لا تكاد تعثر فيها على عنصر عربي واحد.

لم يكن أمام الشعراء بلاط كبير، كبلاط الرشيد، أو بلاط صغير، كبلاط سيف الدولة، يؤمّن لهم أسباب العيش. وإلى هذا الوضع المحزن اشار شاعر من شعراء الفترة:

أأمدح الترك أبغي الفضل عندهم
والشعر ما زال عند الترك متروكا؟!

لم يكن أمام الشاعر/ الأجير الذي لم يعد يجد أمامه رب عمل يستخدمه سوى ان يدخل السوق معتمداً على نفسه، يعرض منتجاته اليدوية على الزبائن دون ان يهتم، كثيراً أو قليلاً، بوضع الزبون الاجتماعي. ولّى زمان:

عطايا أمير المؤمنين ولم تكن
مُجمعة.. من هؤلا.. وأولئكا

وجاء زمان.. «هؤلا وأولئكا!»

تحول الشاعر إلى حرفي صغير يجلس في دكانه الصغير محاطاً بما صنعه من منتجات يدوية صغيرة، شأنه شأن أي حرفي آخر في السوق. وتحول الشعر العربي إلى متجر يغص بالمعروضات البراقة الرخيصة اشبه ما يكون بالمتاجر التي تغوي السيّاح المفلسين في أيامنا هذه. كان شعر الشاعر/ الحرفي الصغير ينتج حسب الطلب: قصائد للمديح، وقصائد للرثاء، وقصائد للزواج (وربما قدمت قصيدة في الختان فوق البيعة!). ازدهر فن التأريخ الشعري، ان جاز لنا ان نسميه فناً، وكان بوسع الشاعر/ الحرفي الصغير مقابل مبلغ تافه ان

يدخل أي حادثة تافهة في التاريخ شعراً.

ربما كان اعظم انجاز ظاهر لهذه الحقبة هو اختراع فن الزخارف اللفظية. يشير باحث كرس كثيراً من الجهد والوقت لدراسة شعر الحقبة إلى بيت واحد:

لقلبي حبيبٌ، مليحٌ، ظريفٌ
بديعٌ، جميلٌ، رشيقٌ لطيفُ

ويقول: «وبطريقة تبادل مفردات هذا البيت وتقديمها وتأخيرها يمكن صنع اربعين الفاً وثلاثمائة وعشرين بيتا»[1]. ويستعرض هذا الباحث الاشكال الشعرية الجديدة التي شهدتها الحقبة، والتي تشمل، على سبيل المثال لا الحصر، التشجير، وذوات القوافي، والقوافي المشتركة والملونة، والمخلعات، وما لا يستحيل بالانعكاس، والشعر الهندسي، وشعر طرده مدح والعكس هجاء[2]. ويشير الباحث إلى قطعة شعرية واحدة من اثني عشر بيتا «تُقرأ طولاً وعرضاً وطرداً وعكساً في انحاء شتى ويمكن ان تكون منها مئات القصائد»[3]. من واجبنا ان نعجب ايما اعجاب بالمجهود الفكري الهائل الذي يختفي وراء هذه الزخارف المذهلة، ولكن من حقنا ان نتساءل هل لهذا المجهود الفكري الهائل اي علاقة بالشعر؟!

(١) انظر بكري شيخ أمين، <u>**مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**</u>، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠) ص ٢ من المقدمة.

(٢) المرجع السابق، ص ص ١٦١ ـ ٢٢٤.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٩.

ثورة البند المجهولة

تحدثتُ عن انجاز الحقبة «الظاهر»، اما انجازها الحقيقي المختفي فهو شعر البند، الذي يمثل الثورة الثانية في الشعر العربي بعد ثورة الموشحات. إن عجبي لا ينتهي من الجدل الذي لا يزال محتدماً عن ولادة شعر التفعيلة في هذا البلد العربي أو ذاك، وفي هذه السنة الميلادية أو تلك، من القرن العشرين الميلادي، وأمامنا شعر تفعيلة يعود أصله إلى قرابة الف سنة. لا بد من وضع الأمور في نصابها ولابد من أن أقول، بصراحة ما بعدها صراحة، ان شعر التفعيلة لم يولد في العشرينات أو الثلاثينات أو الاربعينات من هذا القرن، بل ولد قبل عشرة قرون مع مولد شعر البند. قبل أن أمضي في الحديث عن شعر البند أودّ أن أتوقف عن مثل واحد من هذا الشعر:

أيها الراقد في الظلمة..
نبّه طَرف الفكرةِ..
من رقدة ذي الغفلة،
وانظرْ
أثر القُدرة

واجل..
غَسق الحيرةِ..
في فجر سنا الخبرةِ..
.....
.....
هذا الأفق الأدكنُ..
فيِ ذا الصُنُعِ المتقنِ..
والسبعِ السماواتِ.. ففي ذلك آثارُ هدى[1]

لنا أن نناقش المضمون كما نشاء، ولكن ليس لنا أن ننكر أن هذا هو شعر التفعيلة، بشحمه ولحمه!، شعر التفعيلة الذي لازلنا مصرّين على انه ولد في أربعينات هذا القرن.

لا نعرف إلاّ أقل من القليل عن هذه الثورة الشعرية. ويكاد مجمل ما نعرفه يندرج، في هذه الفقرة التي كتبها باحث أولى شعر البند الكثير من الاهتمام:

> **ظهر البند في القرن العاشر الميلادي، وازدهر بعد حوالي قرن من ذلك في العراق والخليج العربي، كما عرفته بلاد فارس، وإن بشكل مختلف، وقد اختلف الباحثون في تعريفه وخصائصه وعروضه، كما اختلفوا في اصوله، لكن البند اختفى منذ نهاية عهد المماليك الأول ولم يعد يلجأ اليه الشعراء**[2].

(١) انظر جليل العطيّة، "فن البند.. لماذا هجره الشعراء؟"، **الشرق الأوسط**، ٢٠/١١/١٩٩٨، ص ٢٠. وانظر المزيد من نماذج شعر البند في الملحق رقم ٢.
(٢) انظر المرجع والصفحة نفسيهما.

ظهرت ثورة البند، من غير ان نعرف كيف ظهرت ولماذا ظهرت، واختفت دون ان تعرف كيف ولماذا.

إن صمت الدارسين والنقاد أمام شعر البند ظاهرة مخجلة محيرة. هنا شعراء تمردوا، تماماً، على البحور القائمة ودخلوا في تجارب لغوية مذهلة، ومع ذلك يمر النقاد والدارسون عليهم، وعلى ما جاءوا به من شعر جديد مرور الكرام، في الوقت الذي يحبّرون فيه مئات الصفحات عن تجربة واحدة في شعر التفعيلة وُلدتْ في عشرينات القرن. هناك عدة اسباب تذكر لتفسير هذا التجاهل منها مضامين البند الضيقة وعزلته الاقليمية وظهور أنواع تجديد أخرى، كالمواليا، غطت عليه [1].

لا استطيع أن انكر صحّة هذا التعليل، ولكني أود أن أضيف سبباً جديداً ذا شقين. أما الشّق الأول فهو جهل الشعراء والنقاد، عموماً واجمالاً، بشعر البند. واكتفي، هنا، بمثلين. تذكر الشاعرة الباحثة العربية الكبيرة نازك الملائكة انها لم تسمع بشعر البند إلاّ سنة ١٩٥٣[2]، أي بعد أن طبقت شهرتها الآفاق. واعترف أنا، بخجل لا أخجل من اعلانه، اني قرأت أول نموذج من نماذج شعر البند، بالمصادفة، بعد ان تجاوزت الاربعين واصدرتُ عدة دواوين شعرية. والشق الثاني يتعلق بالتوقيت. كان البند ثورة جاءت قبل أوانها، في زمن لم يكن فيه أحد مستعداً لقبول هذا التجديد الجذري. كأي ثورة تجيء قبل الأوان، ذهبت ثورة البند دون ان تترك أثراً كبيراً خلفها.

وكم اسعدني في غمار مؤامرة الصمت المحيطة بشعر البند أن

---

(١) انظر المرجع والصفحة نفسيهما. وقد بحثت مع استاذي الشاعر الناقد الكبير ابراهيم العريّض سبب خمول شعر البند وكان رأيه ان التزامه الضيّق بمواضيع محصورة من دون تجديد في المضمون هو سبب انطفائه، وفي نفسي من هذا التعليل شيء.

(٢) انظر المرجع والصفحة نفسيهما.

اجد شاعراً وباحثاً شهيراً هو مصطفى جمال الدين ينصف شعر البند ويعتبره البداية الفعلية لشعر التفعيلة:

الخلاصة ان كلا من البند والشعر الحر جار على أساس التفعيلة الوا حدة التي قد تتكرر في أشطره مرة أو مرتين أو أكثر وأنهما في الواق ع مصطلحات لفن واحد: هو الالتزام بايقاع التفعيلة، في مقابل إيق اع الشطر في شكلنا التقليدي، وقد تواضع القدماء فسموه (بنداً) وترفع الشباب المحدثون ـ ولعل الحق معهم ـ فسموه (شعراً حراً) أو شعراً منطلقاً[1].

ويذهب الشاعر الباحث أبعد من ذلك فيعلن: «اذن فكل ما حدث من ضجة حول حركة الشعر وانها حركة حديثة (ولد اول نموذج لها في بيت السيدة نازك الملائكة)، أو بدر السياب أو خليل شيبوب زوبعة لا واقع[2].

وبقدر ما سعدت بهذا الرأي الذي اتفق معه كلية، سعدت برأي مناقض نفى عن البند أية صفة إبداعيه أو تجديدية: لم يكن البند خلقاً ايقاعياً ولا تمرداً ولا ثورة على حدود الاجناس الأدبية، انه كان ضرباً من التلهي والعبث ووضع اشياء يغالطون بها.. [3].

ويرى هذا الباحث ان كل إيقاعات البند وتشكيلاته ما هي إلاّ «استنساخ ايقاعات غسل القدامى أيدهم (كذا) وآذانهم عنها ومنها»[4] ويقتضي الإنصاف ان نضيف ان غضب هذا الباحث المنفعل

---

(١) مصطفى جمال الدين، **الايقاع في الشعر العربي من البند الى التفعيلة** (النجف: الطبعة الثانية، د. ن.١٩٧٤)، ص ٢٧٧.

(٢) انظر المرجع والصفحة نفسيهما.

(٣) قرشي عباس دندراوي، **البند واستنساخ الإيقاعات المزاحة**، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٩م)، ص ٧٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٢١.

على شعر البند هو جزء من غضب شامل على كل ما يخرج عن عمود الشعر الأصيل.

ان الدراسات التي تناولت شعر البند لا تكاد تتجاوز أصابع اليد الواحدة [1]. واعتقد ان الأوان قد آن لدراسات موضوعية جديدة تولي البند ما يستحقّه من اهتمام. كما أعتقد ان الأوان قد آن لصدور مجموعة من المختارات تُكرّس بأكملها لشعر البند. وحتى يتم ذلك، أجد ان واجبي يتطلب مني ان اقف هنا لأحيي الشعراء المجهولين الذين اشعلوا ثورة حقيقية كبرى في الشعر العربي ومضوا دون ان يشعر أحد بهم أو بثورتهم.

واذا كان شعر البند يحتاج إلى من ينقب، من جديد، في مناجمه المطمورة، فشعر الحقبة بأكمله يحتاج إلى المزيد من التحليل. اتفق كل الاتفاق مع بكري شيخ أمين حين يقول «ليس بامكان باحث منصف ان يصف هذا العصر بصفة واحدة، كما لا يستطيع ان يحكم عليه حكماً واحداً» [2]، وأضيف: وهل هناك أقلّ من الباحثين المنصفين؟!

---

(١) تكاد تجد المراجع التي تناولت شعر البند كلها في مقال جليل العطية الذي سبقت الاشارة اليه.

(٢) بكري شيخ أمين، مرجع سابق، ص ٣٢٠.

كثيرا ما تصطبغ حركات التجديد في الأديان، كل الأديان، بصبغة سلفية: العودة إلى المصادر الأصلية وتجاوز ما تلاها من عصور التقليد والاتباع. وهكذا كان شأن التجديد في الشعر العربي. بدأت حركة النهضة الشعرية بنزعة قوية إلى القفز فوق حقب الألغاز والأحاجي والعودة إلى عصور الشعر المشرقة. قاد هذه الحركة، في بدايتها، محمود سامي البارودي، الذي كان ضابطاً يحب ان يُسمى «رب السيف والقلم». حاول البارودي، في حياته وشعره على حد سواء أن يعيد أمجاد الشعراء/ الفرسان:

وإني امرؤ لولا العوائقُ أذعنتْ
لسلطانه البدوُ المغيرة والحْضرُ
من النفر الغرِّ الذين سيوفُهم
لهم في حواشي كل داجيةٍ فجرُ

لم تكن الحقبة حقبة شعراء/ فرسان، ومع ذلك عاش البارودي طيلة عمره فارساً حقيقياً [1] وتمكن، في شعره، ان يكسب المعركة ضد

---

(١) كان دور البارودي في حركة عرابي أساسياً، وكان هذا الدور كفيلاً بإدخاله التاريخ حتى لو لم يكن شاعراً.

الزخارف اللفظية وان يرفع راية الجزالة من جديد.

وكان الشاعر الكبير الذي جاء بعد البارودي، أحمد شوقي، اكبر حظا من سلفه. تضافرت عوامل الميلاد والتربية والمزاج لتجعل من شوقي موظفاً كبيراً في البلاط الخديوي. وكتب شوقي قصائد تكاد أن تكون نسخاً عصرية من قصائد أسلافه/ الشعراء الموظفين الكبار. أعجب شوقي بهؤلاء الشعراء اعجاباً لا يعرف الحدود. سمّى منزله «كرمة ابن هاني»، وحاول مجاراة أبي نواس في عدد من قصائده. قد يبدو للقارئ العادي ان هذا البيت:

حف كأسها الحببُ
فهي فضّة ذهب

من شعر النواسي إلا انه في الواقع من شعر شوقي. واستحضر شوقي روح البحتري في كثيرٍ من قصائده، وبالذات في سينيته الاندلسية. وكان أبو تمام رفيقاً دائماً لشوقي، وعندما نقرأ قصيدة شوقي في مدح مصطفى كمال تقفز أمام أعيننا بائية ابي تمام الشهيرة حتى نوشك ان نخلط بين القصيدتين. للقارىء ان يتساءل أي من الشاعرين القائل:

قوّاد معركةٍ، روّاد مهلكةٍ
أوتادُ مملكةٍ، آسادُ مُحتربِ

وقبل ان ينسبه للشاعر/ الموظف الكبير القديم أقول انه

للشاعر/ الموظف الكبير الجديد[1]. تجد في «الشوقيات» كل خصائص الشعر العباسي «الذهبي». هناك ذاك الغلو البشع في المديح. كان المنصور سيسر ايما سرور لو سمع هذا البيت:

أحبّ خليفةَ الرحمن جهدي
وحبُ الله في حب الإمامِ

وهناك الافتتان الكبير بالبديع، ولا أشك ان ابن المعتز كان سيطرب لقصيدة شوقي في وصف الربيع:

لبستُ لمقدمهِ الخمائل وشيها
ومرحْن في كنف له وجناحِ
يغشى المنازل من لواحظ نرجسٍ
آناً وآناً من ثغورِ أقاحِ

جُنّ شوقي هياماً بالألقاب، شأنه شأن أي موظف كبير في البلاط. بدأ رحلته الشعرية وهو شاعر الامير ـ أو شاعر العزيز حسب تعبيره ـ وأنهاها وهو أمير الشعراء. لا تزال امارة الشعر تثير الكثير من اللغط، وان كنت احسب ان الغالبية العظمى من الباحثين الجادين لا تأخذها مأخذ الجد إلاّ باعتبارها هامشاً تاريخياً يدل على عقلية الحقبة

---

(١) نبّه شوقي الجميع الى علاقته الوطيدة بأبي تمّام حين بدأ قصيدة من قصائده بشطر يقول: "أعُدتّ الراحة الكُبرى لمن تعبا"، وسرعان ما تذكّر الجميع أبا تمّام الذي قال:

بصرتَ بالراحة الكبرى فلم ترها ... تُنالُ إلاّ على جسرٍ من التَعبِ

التي لم تستطع التخلص من الطريقة العثمانية في التفكير. حين يُرقّى الكاتب يصبح باشكاتب، وحين يرقّى التمرجي يصبح باشتمرجي، وحين يرقى الشاعر يصبح باشْشاعر، أو بعد تعريب المصطلح، أمير الشعراء!

لقي شوقي، في حياته، تكريماً مبالغاً فيه سرعان ما تحول إلى نقد عنيف قاس بعد موته. وتدور العجلة، الآن، لتضعه في موضعه الحقيقي. أحصى بعض النقاد لشوقي ٢٣،٥٠٠ بيت (مقارنة بـ ١٧،٠٠٠ بيت فقط للشاعر المكثار الآخر ابن الرومي). واعتبر باحث معاصر هذا التفوق الكمي من دلائل التفوق في الشاعرية [1]. حقيقة الأمر أن بوسعنا أن نحذف كل ما قاله شوقي في المناسبات، أي معظم «الشوقيات»، دون ان نفقد بيت شعر حقيقي واحد [2]. لم يتجل لنا شوقي الشاعر بكل نبوغه، إلاّ عندما استطاع التخلص من ربقة الموظف الكبير، ولم يُتح له هذا إلاّ في مسرحياته وفي اخوانياته وفي الشعر الذي كتبه للاطفال. ومن المفارقات ان الشاعر الذي فتن بالالقاب لم يكتب شعراً حقيقياً إلاّ وهو يكتبه بلا لقب، متقمصاً شخصية العاشق المجنون، أو ممازحاً أصدقاءه، أو مداعباً أطفاله. على انه كائناً ما كان رأي الناقد في شوقي، ورأيي الشخصي أنه كان أعظم شعراء جيله، فليس بوسع أحد أن ينكر إنجازه الأكبر، فتح آفاق المسرحية أمام الشعر العربي، وهذا الانجاز، وحده، يضمن له مكاناً في نادي الخالدين حين تزول الألقاب ويختفي ما نحوها.

---

(١) انظر عرفان شهيد، **العودة الى شوقي**، (بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م)، ص ٣٩٠. في الكتاب محاولة جادة رصينة، ومستميتة أحياناً، لردّ الإعتبار الى شوقي أميراً للشعراء، الأحياء منهم والأموات، دون قيد أو شرط!

(٢) لا بد، حتى لا يفزع أحد، أن أقول إنني من المؤمنين برأي الشاعر الألماني ريكله الذي قال إنه يكفي الشاعر الموهوب بعد حياة طويلة مليئة بالتجارب ان يكتب «عشرة أبيات جميلة».

حين كان شعراء المشرق يتنادون، أو يُستدعون!، إلى مبايعة شوقي كان شعراء/ تربادور جدد يجوبون الاندلس الجديدة، المهجر، ويترنمون بأهازيج تذكرنا بأسلافهم من الشعراء/ التروبادور. كانت الحركة الرومانسية التي قادها جبران ونعيمة وماضي وأصحابهم، شَعَرتْ أو لم تَشعر، محاولة للعودة إلى عصر الموشّحات، مع شيء يسير من التأثيرات الغربية. كان الشعراء الذين أطلقوا على جمعيتهم «العصبة الأندلسية» أعرف بجذورهم وأصولهم من زملائهم المشرقيين الذين اختاروا لجمعيتهم اسم «ابوللو». سرعان ما امتزج التيار المهجري بتيار «أبوللو» ونشأ من امتزاج التيارين الطوفان الرومانسي الذي طغى على الشعر العربي في الثلاثينات والأربعينات وأوائل الخمسينات.

كان من طبيعة التمرد الرومانسي أن يكون روادّه منتمين في حياتهم اليومية إلى مهن مختلفة. كان منهم رجل الأعمال (الصغير) والطبيب والموظف (الصغير)، والمدرّس، والدبلوماسي، والصحفي، والبوهيمي الحقيقي. كان الشيء الوحيد الذي يجمع بين الشعراء الرومانسيين، على اختلاف مواقعهم وأماكنهم، هو نظرتهم إلى الشاعر باعتباره الفنّان بإمتياز، أعني «الفنان الشامل» الذي ينظم ويرسم ويعزف ويغني وينحت ويفعل ذلك كله في شعره (وبعضه بشخصه). كان كل من جبران ونعيمة رساماً موهوباً بالاضافة إلى كونه شاعراً. ويخبرنا نزار قباني في سيرته الشعرية أنه أتقن الرسم والخط قبل ان يبدأ في كتابة الشعر [1]. وشعر علي محمود طه مليء باشارات إلى موسيقيين عالميين وإلى كرنفالات موسيقية، وكانت حياة ناجي العاطفية تدور، كلها، في فلك الفن والفنانين (والفنانات!). وحين ننظر إلى اسماء المجموعات الشعرية التي صدرت في الحقبة الرومانسية

(١) وقد تبيّن، مؤخراً، ان أدونيس، بدوره، رسّام موهوب!

نجد ان «الغناء» يمثل القاسم المشترك الأعظم، بدأً «بأغاني الحياة»، وعبوراً «بالطائر الجريح»وانتهاءً «بأغاني الكوخ».

رغب الشاعر/ الفنان الشامل في التخلص الكامل من تهمة الصنعة والتصنع وقادته هذه الرغبة إلى ردة شعورية أو لا شعورية إلى عهود ما وراء الطبيعة (من دون شياطين هذه المرة). كان الشاعر/ الفنان يعتقد ان الهامه يجيء من مصدر مجهول في الغيب. أهم كتب جبران وأبعدها أثراً يحمل اسم «النبي». وشعر ناجي يجيء «من وراء الغمام». وتأتينا قصائد أبو شادي «من السماء». ولعل خير من يمثّل هذه النظرة ـ الغيبية إن صحّ التعبير ـ ما كتبه جبران في مقدمة ديوان لزميله إيليا أبي ماضي.

> **... اما الشاعر فهو مخلوق غريب ذو عين ثالثة معنوية ترى في الطبيعة ما لا تراه العيون، وأذن باطنية تسمع من همس الايام والليالي ما لا تعيه الآذان... فالشاعر يصعد الى الملأ الاعلى... ولكن على سلّم اقوى وأبقى من الجبال... طائر غريب يفلت من الحقول العلوية ولكنه لا يبلغ الارض حتى يغرد حتى في سكوته...**[1]

برغم الضجيج الذي اثاره الطوفان الرومانسي، والذي ثار حوله، يمكنني ان اقول ان التمرد الرومانسي ترك خلفه اقل مما تراه العين، كما يقول التعبير الانجليزي. من حيث الشكل، لم يستطع اي شاعر من شعراء التمرد الرومانسي ان يتجاوز التجديد الذي وصل إليه شعراء الموشحات. حقيقة الأمر ان معظم الشعراء الرومانسيين لم يستطيعوا

---

(١) انظر **ديوان ايليا ابو ماضي**، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦) ص ص٨٣ ـ ٩٤.

الوصول الى ما وصل اليه شعراء الموشحات من اشكال التجديد. من حيث المضمون، لا بد ان نحسب للتيار الرومانسي انه حرر الشعر العربي من سجون المناسبات، ووضع الانسان على عرشه الطبيعي، موضوع الشعر الاول والاخير. وهذا التمرد الرومانسي، الذي لم يتمكن من التحول الى ثورة كاملة، لعب دورا تاريخيا مهما في التمهيد للثورة الحقيقية في الاربعينات.

ثورة التفعيلة

كان شعراء البند، كما اسلفنا، روّاد شعر التفعيلة الاوائل الا انهم انتهوا، كما انتهت ثورتهم، دون اثر. لنا مع التسليم بفضل الرواد، ان نعتبر ما قام به الشعراء المجددون في الاربعينات ثورة حقيقية من وجهين. الاول، ان التجديد الذي جاء مع شعر التفعيلة تجاوز، بمراحل، تجديد الثورة الاولى، الموشحات، وتجديد الثورة الثانية، البند. فتحت الثورة الثالثة الباب على مصراعيه لاشكال وانواع من التجديد لا تكاد تقع تحت حصر. ولامس هذا التجديد حدود الغاء الشعر نهائيا مع قصيدة النثر[1]. ويتعلق الوجه الثاني بالمضمون. مع شعر التفعيلة جاء دور جديد للشاعر العربي لم يعرفه عبر تاريخه الطويل، وهو الشاعر/ المنقذ.

سرعان ما ارتدت ثورة التفعيلة، بعد طفولة رومانسية قصيرة، ثياب واقعية/سياسية/اجتماعية/ فكرية صارمة في توجّهاتها ومنطلقاتها. تواكبت هذه الثورة مع الانتشار العالمي للافكار الاشتراكية ولمبادئ التحرر والاستقلال، وسرعان ما وجدنا انفسنا، في العالم العربي، امام الشاعر/ المنقذ. نظر الشاعر الحر الجديد الى نفسه نظرة من اختاره القدر لتحرير الأمة من قيودها المتخلّفة، قيد

---

(١) يسخر ابراهيم العريض سخرية مبطنة من قصيدة النثر حين يلاحظ ان قُس بن ساعدة الذي قال: «ليل داج. وسماء ذات ابراج. وارض ذات فجاج. وبحار ذات امواج» كان سيعتبر نفسه من المجددين لو عاش في ايامنا هذه. انظر ابراهيم العريض، مرجع سابق، ص ٤٩٢.

الاستعمار، وقيد الاستغلال، وقيد القيم الاجتماعية المتخلفة، وقيد الاشكال الشعرية البالية. اصبح الالتزام رديفاً للشاعرية، ولم يكن للشاعر غير الملتزم من دور في هذه الحقبة. يعبر احد الباحثين عن روح هذه الفترة بدقة حين يقول:

هذا الالتزام قد منح الأدب ابعادا انسانية جديدة... ولقّن اصحاب النزعات الفردية، وسكان الابراج العاجية، والمصابين بلوثة التعالي على الشعب، وعدم المبالاة بما يشغل حياته ووجدانه، دروسا جيدة في مشاركة الناس همومهم، والعيش معهم، والتزام قضاياهم في شتى مجالات الحياة، والإسهام في تطويرهم وتوجيههم نحو التقدم والرقي[١].

عكست اسماء المجموعات الشعرية الجديدة روح الحقبة، من «اباريق مهشمة»، الى «سفر الفقر والثورة»، الى «مدينة بلا قلب»، الى «الناس في بلادي»، الى «حفار القبور». وسرعان ما تعلم عدد من شعراء الرومانسية الدرس الجديد، وتحولوا، بدورهم، الى شعراء/ ملتزمين/ منقذين. نزار قباني الذي ولد في مخدع المرأة، وقال اجمل شعره في هذا المخدع، قرر ان يهجر "شعر الحب والحنين" ويكتب "بالسكين". حقيقة الامر ان الشعراء/ المنقذين لم يرحبوا بهذا القادم البرجوازي الجديد، خاصة عندما تبين انه اقدر منهم على سرقة الاضواء (والجماهير!).

رغم التمرد الرومانسي وثورة التفعيلة ظل عدد من شعراء القرن

(١) انظر احمد ابو حاقه، **الالتزام في الشعر العربي**، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، ص ص ٧٠٦ - ٧٠٧.

العشرين البارزين يعيشون، خارج الموجة السائدة، حياة الشعراء/ الفرسان. نذكر من هؤلاء، على سبيل المثال لا الحصر، الرصافي والزهاوي والبردوني والزبيري والنجفي، ونتوقف عند ابرزهم، الجواهري. عاش الجواهري حياة طويلة مليئة بالفروسية المتقلبة المتذبذبة. بدأ الشاعر/ الفارس حياته بخدمة البلاط الهاشمي، ثم تمرد عليه وهجاه، وهادن كل حكومة شهدها العراق وعاداها، ودخل البرلمان، ذات يوم، برعاية حكومية، وعاد شاعرا موظفا في البلاط القاسمي بعد الثورة، ثم انقلب عليه. جرب المنفى فالوطن فالمنفى في دورة لا تكاد تنتهي. لم تمنعه ميوله الثورية الدموية المتأصلة من مديح ملك الاردن وملك المغرب (وتسلم عطايا امير المؤمنين!). أبدى في مقابلة تلفزيونية في اواخر حياته، ليتها لم تذع!، ما يشبه الندم لعدم تمكنه من الوصول الى مقعد الوزارة!

ظل شعر التفعيلة الملتزم، بتنويعاته العديدة، سيد الساحة الشعرية في الخمسينات والستينات، حتى جاءت نكبة حزيران الاسود سنة ١٩٦٧. مع استيعاب ابعاد «النكسة» واغوارها في السبعينات عرف الشعر العربي ما يمكن ان نسميه، مع الاعتذار لادونيس مرة اخرى، «صدمة الهزيمة». ومع هذه الصدمة حدثت اشياء كثيرة غريبة للشعراء العرب. صمت بعضهم نهائيا، او انتحر (ولصديقنا الدكتور محمد جابر الانصاري كتاب كامل عن إنتحار المثقفين العرب). واستمر بعضهم يرتدي عباءة المنقذ غير آبه بسقوط سور برلين وتطاير ما كتب في ظله من قصائد الكفاح مع الرياح. وركب نزار قباني موجة جلد الذات، وسرعان ما شجعه اقبال الجمهور على التمادي، حتى اصبحت النزاريات السياسية «ابن روميات» جديدة تنافس القديمة في الفحش والبذاءة. ارتد بعض الشعراء الى انفسهم ووجدنا انفسنا امام

طلاسم وتهويمات شعرية، يمكن ان تقرأ على ثلاثين وجهاً كالابداعات المملوكية، وان كانت تجيء هذه المرة، مطوّبة بماء الحداثة. انتهى القرن العشرون والشاعر العربي يبحث عن دور، وأطلّ القرن الجديد ولا يزال البحث مستمرا.

لم يعبر شاعر عربي عن احباطات الشاعر العربي في القرن العشرين كما عبر عنها امل دنقل. بصدق وبساطة، وباستلهام حي للتراث، وبموهبة كبيرة، تكلم امل دنقل عن هزائم الشاعر العربي المتلاحقة، هزائم الشاعر / الفارس، والشاعر / الفنان الشامل، والشاعر / المنقذ:

قيل لَي إخرسْ!...
فخرست.. وعميت.. وائتممْتُ بالخصيانْ
ظللت في عبيد عبسٍ أحرس القطعانْ
أجزّ صوفها..
أردّ نوقها..
أنام في حَظائرِ النسيانْ.
....
وها انا في ساعةِ الطعانْ
ساعة ان تخاذل الكماة والرماة والفرسانْ
دُعيت للميدانْ!
انا الذي ما ذقت لَحم الضانْ
انا الذي لاَ حول لي أو شانْ

انا الذي اقصيت عن مجالس الفُتيانْ
أدعى الى الموت... ولم ادع الى المجالسة![1]

بقي الشعر العربي لصيقاً بالروح العربية عبر احداث القرن المنصرم ومآسيه. الا ان تقلبّات الشاعر العديدة جعلت من الصعب على الجماهير العربية متابعة شعرائها. ما ان تعودت الاذن العربية على لغة «مضناك جفاه مرقده» حتى فاجأتها لغة اخرى هامسة خافتة تتحدث عن هيكل الحب والزورق التائه وعروس الجن التي تنام في كهفها المسحور. وما ان ألفت الأذن العربية هذه اللغة الرقيقة الناعمة حتى انفجرت ثورة التفعيلة، وانتقل الحديث من «الجندول» الى معاناة «المومس العمياء» في مجتمع من الاقطاعيين، والى الذعر النووي، والى جماجم الرأسماليين التي ستتّحول، في القريب العاجل، الى منافض للسجائر بمعرفة عبد الوهاب البياتي.

الا انه رغم هذه التقلبات، وتأثيرها العنيف على الجمهور، أرى ان الحديث عن انتهاء زمن الشعر العربي وبدء زمن الرواية العربية حديث بعيد عن الدقة. لا تزال النفس العربية مشدودة، بحبل تاريخي سري غير مرئي، الى وليدها «البكر»، وليدها السحري. يرى البعض كساد الشعر، خلو الامسيات الشعرية من الرواد، وبقاء الدواوين مغطاة بالغبار في المكتبات، فيصابون باليأس، وينسون حقيقتين اساسيتين عن الشعر والشعراء. الحقيقة الاولى ان الشعراء الكبار، بطبيعة الاشياء، قلة قليلة في كل زمان ومكان. والحقيقة الثانية ان شعراء العرب الكبار

---

(١) انظر ـ **قصيدة ـ "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"**، في **امل دنقل الاعمال الشعرية الكاملة** (بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية ١٩٨٥) ص ١٣٤. وانظر السيرة الجميلة للشاعر بقلم زوجته، عبلة الرويني، **الجنوبي: امل دنقل**، (القاهرة، مكتبة مدبولي، د. ت).

(القلائل) في القرن المنصرم تمكنوا من اجتذاب جمهور كبير يفوق، بمراحل، جمهور الرواية. كان شوقي شاعرا جماهيريا، وكان شعره ينتقل، بسرعة البرق، من المحيط الى الخليج، «بكل محلّةٍ يرويه خلق». وكان الجواهري شاعرا شعبيا يستطيع حشد الجموع حيثما ذهب. ويلقى محمود درويش، اليوم، حيث يلقي شعره آلاف المعجبين. ولا ينبغي ان ننسى شاعرنا الجماهيري الاكبر نزار قباني الذي تجاوز عدد دواوينه التي بيعت (على نحو أو آخر) الرقم السحري: مليون نسخة. لم تفقد النفس العربية شغفها بالشعر وان كانت، بين الحين والحين، تعبر عن ضيقها بشعراء يقولون ما لا تفهم، شاهرة في اوجههم السلاح القاتل: التجاهل التام!

قبل ثلث قرن تساءلت «هل للشعر مكان في القرن العشرين؟»[1]، ورددت على السؤال بالايجاب. وأجد نفسي حين اتساءل السؤال نفسه عن مكان الشعر في القرن الجديد مدفوعا الى الاجابة ذاتها. لا اعتقد ان القرن الذي شهد مولد الانترنت، والعولمة، وفك شفرة الجينات سيشهد انقراض الشاعر العربي. لقد اثبت الشعراء العرب، عبر تاريخ حافل طويل، قدرة خارقة على البقاء والتناسل والتناسخ والاستنساخ، مرة بعد مرة بعد مرة. هذا عن الشعر نفسه، فماذا عن الشاعر؟ اي دور ينتظره في المجتمع الجديد في الحقبة الجديدة مع اجيال جديدة من القراء؟ هنا أراني مضطرا، بجبن لا احاول اخفاءه، الى الاختفاء في حكمة الشعراء/ الملوك:

وأعلم علم اليوم والامس قبله

ولكنني عن علم ما في غدٍ عمِ

---

(١) انظر غازي عبد الرحمن القصيبي، «**هل للشعر مكان في القرن العشرين**» في: **عن هذا وذاك** (جدة: تهامة، الطبعة الثانية ١٩٨١) ص ص ٨١ ـ ٩٢.

ملحق ١

نماذج من شعر الموشحات

النموذج الاول[1]

بَد تمْ. شمسُ ضحى. غصُن نقا. مُسك شمْ
ما اتمْ. ما أوضحا. ما أورَقا. ما أنَّمْ.
لا جَرَمْ. من لمحا. قد عشقا. قد حُرِمْ.
فالوصالْ. ما قد خلا. من أَمَلٍ فائتِ
والخيالْ. ما قد علا. من نفسٍ خافتِ

❁ ❁ ❁

قاتلي! احقنْ دما. من قَد غدا. مُلحَدا
واصلي. كُنَت.. فَما. عمّا بدا.
قد عدا؟
سائلي. مستفهما. جيشُ الردى. لِمْ عدا؟
لا سُؤال. عن مُبتلى. ينحت في صامتِ
لينال. ما أمّلا. والأُمر للشامتِ

(١) جزء من موشح لابن القزاز، انظر سيد غازي، **ديوان الموشحات الاندلسية**، (الاسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٧٩) المجلد الاول ص ١٦٤.

النموذج الثاني[1]

من يُسعد المعنّى   بسكب الدموعْ
يا صاحبي.. إنّا   أربابُ الولوعْ
كمَ وقفة وقفنا   بتلك الرُبوعْ
نطوي الضلوع مما   نكابدُ.. اشجانا
وجوًى لازمٌ   باللهِ اشجانا

❁ ❁ ❁

طرْفي عليَّ جرًّا   أسبَاب الغرامْ
فلا أطيق صبِرا   بحملِ السقامْ
يا عاذلي قَصْرا   من فرط الملامِْ
فما يطيقَ كتما   أو يستطيعُ سلوانا
مدنفٌ هائمٌ   به وُجد غَيلانا

(١) جزء من موشح للأصبحي انظر سيد غازي، المرجع السابق، ص ١٩٦.

النموذج الثالث [٢]

هل الوجيبُ		إلا كما أجدُ؟
قلبٌ يذوبُ		ولوعةُ تقدُ
ولي حبيبُ		مَحله الكَبدُ
يدري الذي بي		ويكتُم الحَال عِلْما
وما نصيبي		منه سوى الهجرِ قِسما

✿ ✿ ✿

يا من أنادي		منَ فرط بلواهُ
هل انت هادي		من ضلّ مسراَه؟
رُعت فؤادي		لا راعك اللهُ
تذكي وجيبي		وتتلُف الجسم سُقما
من للكئيبِ		إن لم يكن منك رُحمى؟

---

(١) جزء من موشح لابن نيق، سيد غازي، المرجع السابق، ص ٤٨٧ .

النموذج الرابع[٢]

إِني أنا العُبد كما هو الرّبُ
ولي بذا عهُد الفقرُ.. والذَنبُ
من قربُه بعُد وبعُده.. قْربُ
اعمَى الورى. فانُظر تَرى. ماذاَ ترى؟
ترى العبَرْ. لمن نظْر. على سُرْر
يبدُي العجابْ. خَلف الحجابْ. ولا تجابْ
عند النْدى. الا اذا تُملى
كَأس النديمْ. بالموردِ الأحلى

١) جزء من موشح لابن عربي، انظر سيد غازي، المرجع السابق، المجلد الثاني، ص ٢٨١.

النموذج الخامس[٢]

حيّ على الانسِ حيّا | وابتدْارِ العقْار | من راحتْي بدْرِ
ولنرتشفها حمّيا | كالشهابْ في التهابْ | عطَرية النشَرِ

أما ترى الليل حائْر | قد تاه .. خَوفْ افتضاحِ
وطالع الشُهب غائْر | والنسرُ خفْقَ الجناحِ
وعنبر الدُجن عاطْر | تذكيه نارُ الصباحِ
وريع سرب اُلثّريا | اذ أنارْ للنهارْ | طليعَة الفجرِ
والارضُ تعبُق ريّا | والسحابْ في انسكابْ | على ربا الزهرِ

(١) جزء من موشح لابن خاتمه، سيد غازي، المرجع السابق، ص ٤٣٢ .

ملحق ٢

نماذج من شعر البند

النموذج الاول(١)

سلامًا.. ما شَذى الزهرِ
وقد باكره القطرُ
ولا العُود على الجمرِ
ولا نغمتهُ المطربة النفسِ
ولا العُقد من الدّرِ
على جيد مها الأنسِ
ولا زهُر نجُوم ألافقِ..
قَد فَارقها البدرُ
ولا وشي الطواويسِ..
ولا الخمرُ

(١) جزء من بند للسيد نصر الله الحائري، انظر مصطفى جمال الدين، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

وقد ناولها الساقي، بكأسٍ يشبه النَجْمَ،
ولا الوصل وقد جاء به الّحبُ
بُعْيد القَطع والهجرِ
ولا مبسمه الأشنُب وهو اللؤلؤُ الرْطبُ
ولا ريقُ العذارى العذبُ،
ابهى من تحياتٍ
نطاق الحصر عنها ضاق تُهدى
للفتى الندب
(على) ذي السجايا الغر...

النموذج الثاني[٢]

وتثنَّى خوط بانٍ
بقميص الحسنِ يختالُ إختيال البدرِ..
في العَتْمةِ..
ثم اهتزُ رمح القّدِ..
في معترك الارواحِ والاحداقِ كيْما
ينظر الاحداق بالغُنْجِ
مريضاتٍ..
على أن الجفون المُرْض
قد تفتحُ..
ما لا يفتحُ السيفُ..
فأولته القنا بالفتحِ نَصرا

(١) بند للسيد علي أباليل، انظر يوسف البحراني، **الكشكول**، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦) المجلد الثالث ص ٢٤٥.

النموذج الثالث[٢]

رُبّ حسنَاء إنجلتْ
في غسق الشَعْر..
انجلاء البدر في الظُلمةِ..
والشعلة في العتْمة..
تهتز بدَّل الحسْنِ..
كالنَبقْة في النسمة..
قد افضى بها التوديعُ للويلِ..
وشُق الثوبِ للذيلِ..
ولطُم الخد بالايدي الى
ان فَصمَتْ منها سِوارا
وقنى الخَّد إحمرارا
كالهوى أججّ جَمرا

(١) بند للسيد علي اباليل، المرجع السابق، ص ٢٥٤ .

النموذج الرابع [٢]

اصبح الحسن الى مُهجته..
مُفتَقر المعنى..
افتقار الحرف للضم
إلى الاسمِ أو الفعلِ...
وتعريفِ كلامٍ القومِ
للتقييد بِالوضْع..
وحّد الذاتِ لو تمَّ
بذاتِ الجنسِ.. والفصلِ..
ومحتَاجاً الى تلكِ الصفاتِ
اليُوسفياتِ..
احتياج الصِلة الموصولَ..
او يوسف يعقوبَ..
شكى في الحزّن ضرّا

(١) بند للسيد علي أباليل، انظر يوسف البحراني، الكشكول، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦) المجلد الثالث ص ٢٤٥.

النموذج الخامس[٢]

أيها الخلّ الخليّلُي..
الذي يعشُب قلبي..
كلّما اقرأ ما يكتب..
او أسمع ما يروي..
سلاما !
قدْر ما كان من البُرحيّ
في جنّتنا البصرة.. يوماً
قدْر احزاني وافراح الندى
النائم في جمبدة الجوريّ في
بَغدَاد..
والاصداءُ تنداحُ مع الريح الى الروحِ..
من الحَضْرة.. في فجر الغريّ الاخضرِ

(١) من قصيدة معاصرة نظمت على غرار البند للشاعر محمد سعيد الصكّار، انظر جليل العطية، مرجع سابق، ص ٢٠.

الفاتن.. بردا وسلاما
ايها الخّل! ومن غير الاخّلاء بهذا الزمنِ
القِفر.. يعيد الاملَ الغارب للروحِ..
ويسترجع الوان المدى..
يجلو مراياها..
ويلقيها على وحشة قلبين..
سلاما!
...

الاشارات

- ابراهيم العريّض، **نظرت جديدة في الفن الشعري**، (الكويت، د. ن، ١٩٧٤م).
- ابن قتيبة، **كتاب الشعر والشعراء**، (ليدز، ١٩٠٢م).
- أحمد ابو حاقه، **الالتزام في الشعر العربي** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م).
- ادونيس، **ديوان الشعر العربي**، (بيروت: دار الفكر، الطبعة الثانية، ١٩٦٦) الكتاب الثاني.
- القيرواني، **زهر الآداب**، (بيروت: دار الجيل، د. ت) الجزء الاول.
- أمل دنقل، **الأعمال الشعرية**، (بيروت، دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م).
- ايليا ابو ماضي، **ديوان ايليا ابو ماضي**، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٦م).
- بكري شيخ أمين. **مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني**، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠م).
- جليل العطيّة. «فن البند.. لماذا هجره الشعراء؟»، **الشرق الاوسط**، عدد ٢٠/١١/١٩٩٧، ص ٢٠.
- سليم الحلو، **الموشحات الأندلسية: نشأتها وتطورها**، (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٥م).
- سيّد غازي، **ديوان الموشحات الأندلسية**، (الاسكندرية، منشأة

المعارف، ١٩٧٩م).

● عبلة الرويني، **الجنوبي**، (القاهرة: مكتبة مدبولي، د. ت).

● عرفان شهيد، **العودة الى شوقي**، (بيروت: الاهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م).

● غازي عبد الرحمن القصيبي، **عن هذا وذاك**، (جدة، تهامة، الطبعة الثانية، ١٩٨١م).

● غازي عبد الرحمن القصيبي، **من هم الشعراء الذين يتبعهم الغاوون؟** (لندن: الساقي، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م).

● قرشي عباس دندراوي، **البند واستنساخ الايقاعات المزاحة**، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٩م).

● محمد عبد العزيز الكفراوي، **تاريخ الشعر العربي**، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٦م).

● محمد علي مكيّ (ترجمة وتقديم)، **ثلاث دراسات عن الشعر الاندلسي**، (القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩م).

● مصطفى جمال الدين، **الايقاع في الشعر العربي من البند الى التفعيلة**، (النجف: الطبعة الثانية، ١٩٧٤م).

● يوسف البحراني، **الكشكول**، (بيروت: دار مكتبة الهلال، ١٩٨٦م)، المجلد الثالث.

● **دائرة المعارف الاسلامية**، يصدرها باللغة العربية احمد الشنتاوي وابراهيم زكي خورشيد وعبد الحميد يونس، المجلد الثالث عشر، (لم يذكر مكان الطبعة ولا تاريخها).



-مقالة-

ظل الشعر منذ ولادته الغامضة في الجاهلية إلى عصرنا هذا، عبر مدّ وجزر لا ينقطعان، التعبير الأصدق عن الروح العربية، مع احترامي الشديد للقائلين إن زمان الرواية حلَّ محل زمان الشعر. إلا أنه، بخلاف ما يتصوره البعض وما يتمناه الآخرون، لم يكن للشاعر نفسه دور واحد ثابت لا يتغير رغم التاريخ المتغير. تغير دور الشاعر، مراراً وتكراراً، مع فصول الملحمة التاريخية التي لم تثبت على حال.

.. للقارئ اذا شاء ان يعتبر ما سأقوله في هذه المقالة عن اسلافي واقراني من الشعراء ضربا كاريكاتيرياً من الهجاء، هذا الفن الجاني/ المجني عليه. بوسعي، باعتبار انه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، ان اهجو ابناء قبيلتي الشعرية، محتفظا، في الوقت نفسه، بحقي في رفض هذا الهجاء، والتصدي له، حين يجيء من خارج القبيلة...



لوحة الغلاف: (القافلة) للفنان البولندي تادوتز آجكوزك (1892)